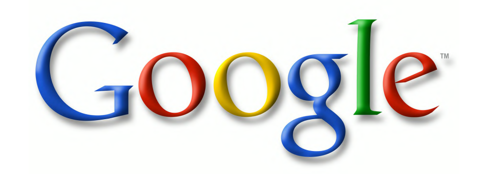
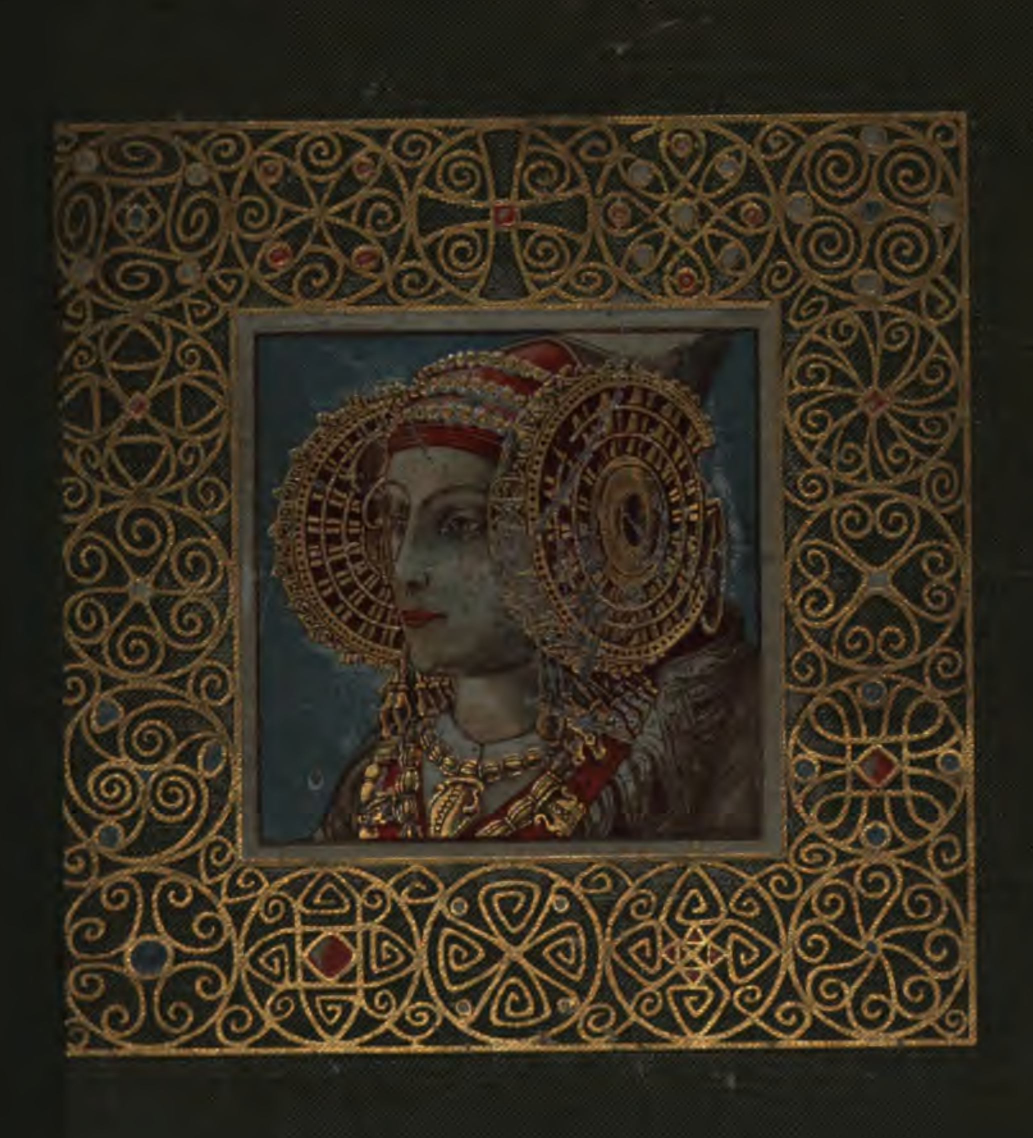


HISTORIA DEL ARTE











[illegible]



HISTORIA DEL ARTE


SALVAT
Y Cª
S en C



HISTORIA DEL ARTE

EL ARTE AL TRAVES DE LA HISTORIA POR J. PIJOAN

PROFESOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA Y DE LA ESCUELA DE ESPAÑA EN ROMA; MIEMBRO CORRESPONSAL DEL INSTITUTO ARQUEOLÓGICO IMPERIAL DE BERLÍN

José Pijoan y Soteras.

Tomo II

BARCELONA
SALVAT Y C.ª S. EN C. EDITORES
220 CALLE DE MALLORCA 220

Establecimiento Tipolitográfico de SALVAT Y C.ª, S. en C., editores. — Barcelona

FORMACIÓN DEL ARTE CRISTIANO
ARTE BIZANTINO
ARTE GERMÁNICO Ó BÁRBARO.-ARTE CÉLTICO
ARTE IMPERIAL CAROLINGIO
ARTE ÁRABE
ARTE ROMÁNICO
ARQUITECTURA MONÁSTICA DE CLUNY Y DEL CISTER
ESTILO GÓTICO
EL ARTE FLAMENCO EN EL SIGLO XV



Fig. 1. — Cripta de los Flavios. *Catacumbas de Domitila.* Roma.

CAPÍTULO PRIMERO

FORMACIÓN DEL ARTE CRISTIANO. — REPERTORIO DE SÍMBOLOS É IMÁGENES CATACUMBARIAS. LAS IMÁGENES DEL BUEN PASTOR. — PRIMERAS ESCULTURAS CRISTIANAS. LOS SARCÓFAGOS

Hasta hace poco creyóse generalmente que el nuevo arte cristiano había comenzado en las catacumbas romanas, durante los primeros siglos de persecución de la Iglesia. Ya veremos más adelante la parte que le corresponde al Oriente, á las iglesias de la Siria y del Egipto sobre todo, en esta obra colosal de producir un completo repertorio artístico, acomodado á las necesidades de la nueva religión. Mas para facilitarnos el estudio, aceptaremos provisionalmente el criterio de suponer que, en el seno de la Iglesia romana, los piadosos pintores y artistas que decoraban los cementerios cristianos, fueron los primeros que se lanzaron á representar los temas evangélicos, las imágenes simbólicas primitivas, que después habían de ser las representaciones del Cristo, de la Virgen, de los apóstoles y santos y de sus leyendas piadosas. Aunque luego reconozcamos que algunos de estos pintores de los cementerios cristianos de Roma eran orientales, que podían traer á la capital ya formado su repertorio artístico, siempre las catacumbas romanas serán el arsenal más abundante para el estudio de los orígenes del nuevo arte; las galerías subterráneas que constituyen los famosos cemen-

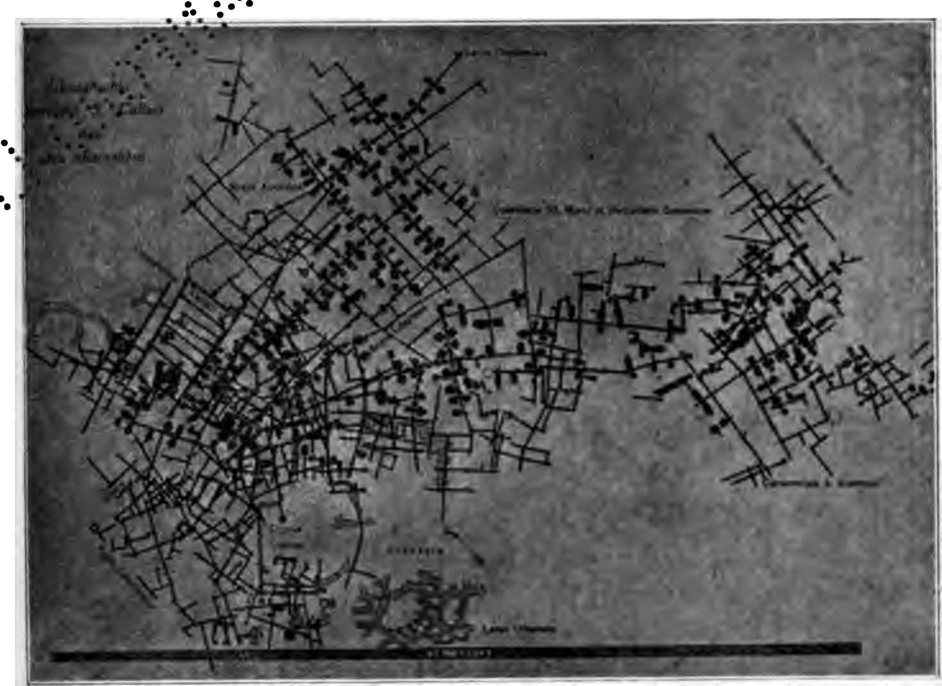


Fig. 2. — Plano de las catacumbas de San Calixto. ROMA.

terios romanos se desarrollan en inmensos laberintos, donde existe la serie más completa de las representaciones pictóricas de los cuatro primeros siglos del cristianismo.

Las catacumbas romanas están todas ellas fuera de los muros de la ciudad; las leyes del imperio prohibían sepultar á los muertos en el recinto de las murallas, por esto las tumbas paganas se levantaron también á lo largo de los caminos que cruzaban radialmente la llanura del Lacio (fig. 2). Desde un principio los cementerios cristianos debían ser sepulturas comunes, como las tumbas paganas, dispuestas para enterrar á los difuntos de una misma congregación. Las leyes de Roma autorizaban á reunirse los ciudadanos en cofradías ó *collegiums*, para construirse, con la cuota de cada uno, el mausoleo común, que les aseguraba sepultura decorosa para el día de su muerte. Las primeras comunidades de fieles cristianos debieron aprovecharse de esta



Fig. 3. — Sección longitudinal y transversal de las catacumbas, cerca de la Vía Appia.



Fig. 4. — *Catacumbas de Domitila.* ROMA. Interior de una galería.

costumbre, que les permitía tener reunidas en el sepulcro las cenizas de sus hermanos difuntos; como en vida, la comunidad de los fieles hallábase estrechamente unida en el seno de la Iglesia. Es de creer que, en un principio, el culto debió celebrarse en pequeños oratorios particulares, que apenas se distinguirían de las demás habitaciones de la casa sino por la ausencia de pinturas y objetos excesivamente expresivos de las artes paganas. La casa de los santos Juan y Pablo, en Roma, descubierta debajo de la iglesia que después se levantó en su memoria, demuestra, con sus pinturas eróticas, substituídas en algunas partes por otras con temas de simbolismo religioso, cómo el alma cristiana era incompatible con los asuntos que adornaban generalmente las paredes de las casas antiguas. (Lám. I.) Por otra parte, la doctrina evangélica precisaba que no hacía falta un lugar determinado para el culto; allí donde dos se reunieran en nombre del Señor, allí estaría Él también para comunicarles la paz del alma y fortalecerles en su amor. Bastaba, pues, para las reuniones piadosas, una habitación retirada de la casa de uno de los fieles, en la que no hubiera nada que pudiera distraer del piadoso recogimiento. Las epístolas de San Pablo nos dan una idea clara de cómo debían ser estas comunidades cristianas en el primer siglo de la Iglesia. En una misma ciudad podía haber dos ó más rebaños con su pastor y en Roma cada comunidad debía poseer legalmente su sepultura común, como un *collegium* pagano, fuera de las puertas de las murallas.

Es natural, pues, que cuando las persecuciones arreciaron, las cofradías de fieles sintieran más aún la necesidad de poseer un lugar seguro donde depositar las preciosas reliquias de sus innumerables mártires, confesores de la nueva fe. Para esto aprovecharon admirablemente, en los alrededores de Roma, las antiguas galerías subterráneas, de las que se extraía la piedra caliza esponjosa, llamada *puzolana*, que servía para fabricar el cemento. La puzolana formaba venas en la roca volcánica del Lacio, y una vez extraída, quedaban abiertas en el terreno galerías interminables, donde era fácil para los cristianos dar sepultura á sus difuntos sin que nadie les molestara. Para adaptar estas canteras al servicio de cementerios, no había más que regularizar las paredes y dar solidez á la roca

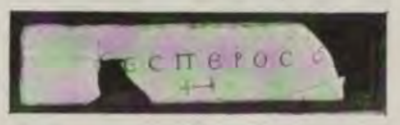




Fig. 5. — Epitafios catacumbarios de Espero y Úrbica.

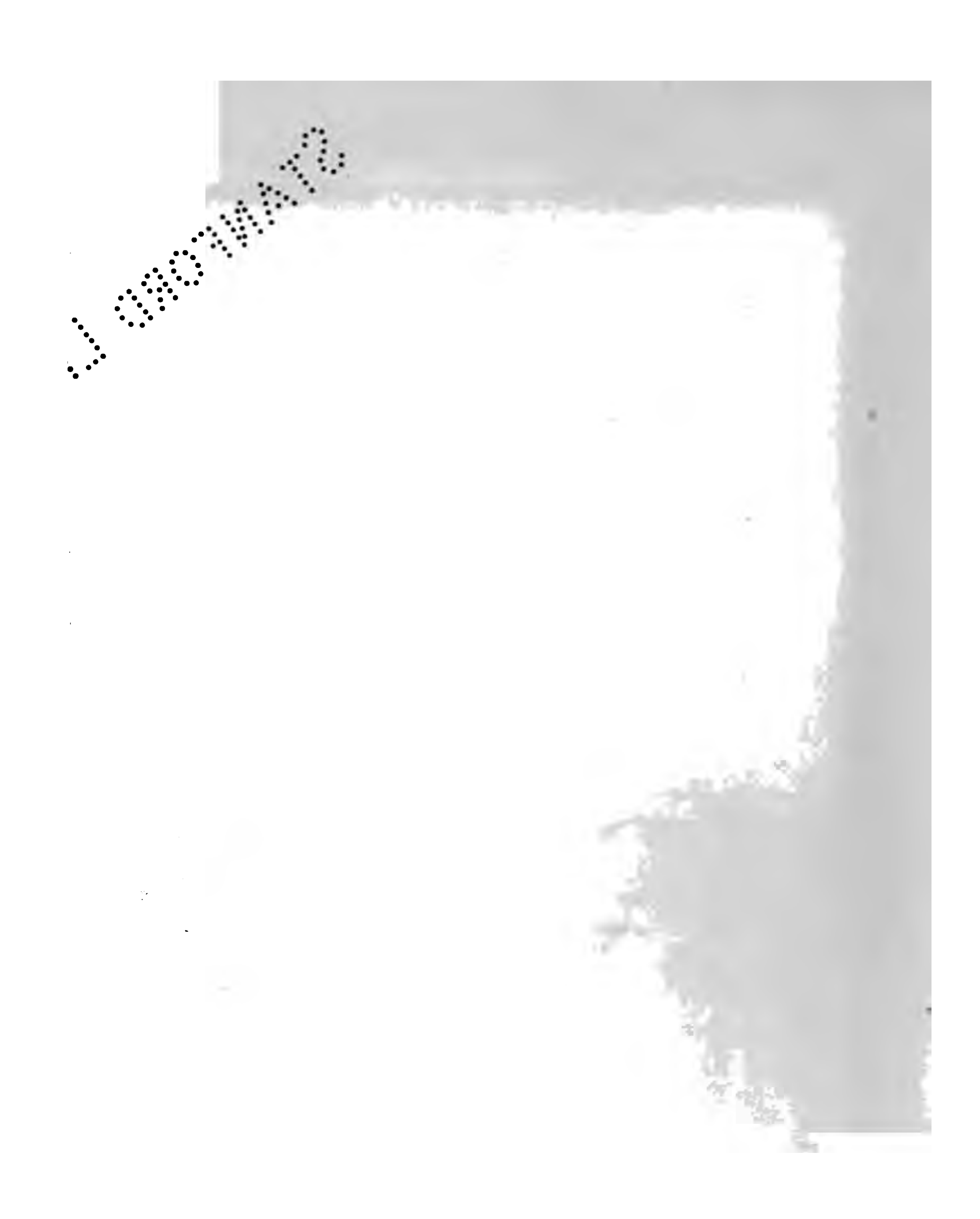


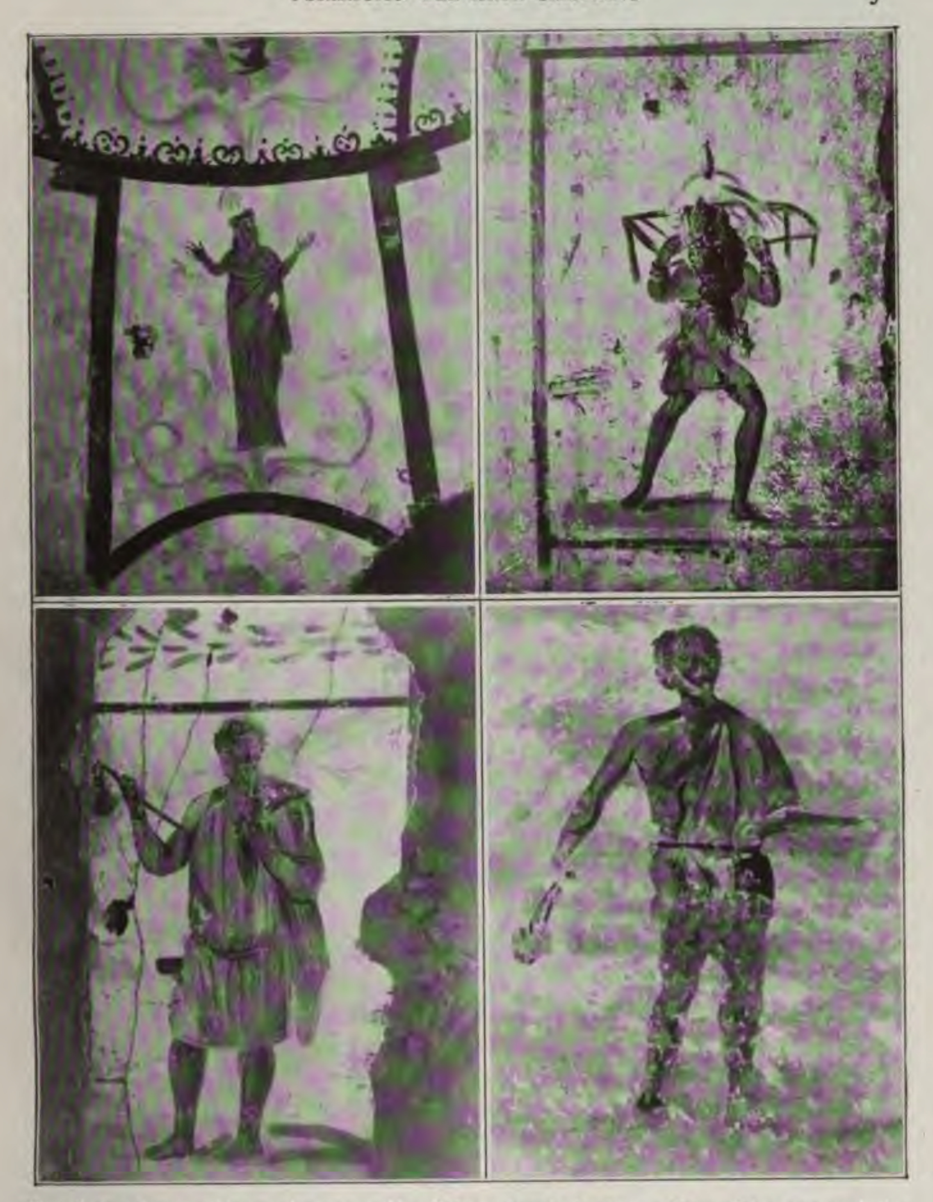
Figs. 6 y 7. — Cripta de los Papas. *Catacumbas de San Calixto*. ROMA.
(Estado actual y restauración, por Rossi.)

con pequeños muros de ladrillo en los sitios en que el terreno había sido excesivamente excavado (figs. 1 y 4). Los muertos se enterraban á lo largo de las galerías, en nichos longitudinales, tapados con una losa de piedra ó de ladrillo, cubierto de cemento, en que se grababa la inscripción (fig. 5), ó bien en los cubículos de reunión de varias galerías, donde se practicaban pequeñas cámaras con capillas para depositar el cuerpo de los mártires y fieles que tuvieron alguna jerarquía especial en el seno de la Iglesia. En las paredes de estos cubículos se han abierto á menudo hemiciclos que forman arcosolio sobre el sepulcro de un mártir, cobijando la urna marmórea que guarda sus reliquias y que en un principio sirvió de altar (fig. 30). Hasta mucho más tarde, bien entrada la Edad media, de las iglesias de Roma salían todavía los domingos varios sacerdotes para ir á celebrar la misa sobre los sepulcros de los mártires en las catacumbas. Las galerías son excesivamente estrechas, sin decoración alguna, á excepción de algunas partes de las catacumbas de San Calixto y Domitila; apenas puede pasar de frente una persona, y tan sólo los puntos de reunión de las galerías, donde se encuentran los cubículos, con las capillas que cobijan las sepulturas principales, suelen estar adornados con pinturas. Por excepción, los mayores cubículos tienen á veces un lucernario ó pozo, que deja penetrar la luz del día, pero comúnmente la luz natural falta en absoluto y un aire húmedo y enrarecido hace poco agradable la visita de las catacumbas romanas.

El trabajo de consolidación y decoración del interior de las catacumbas se prolongó hasta después de la llamada Paz de la Iglesia. El gran pontífice español San Dámaso, en el siglo IV, se entregó con entusiasmo á la obra de embellecer los sepulcros de los mártires, y lleno de amor por sus santos antece-

Pintura mural de la casa de los mártires Juan y Pablo. Roma.





Figs. 8, 9, 10 y 11. — Una mujer en oración. *Catacumbas de Lucina.* — El paralítico con su lecho á cuestas. *Catacumbas de Petrus et Marcellino.* — *Fossores* ó excavadores de las catacumbas. *Pinturas del cementerio de Petrus et Marcellino.*

sores, coronó los sepulcros de los *episcopi romani* con epitafios en verso que él mismo se complugo en redactar, y que, copiados por los peregrinos, han llegado hasta nosotros en colecciones más ó menos completas. Esto ha sido lo que ha orientado mucho para aclarar alguntos puntos obscuros de la topografía de las catacumbas, porque varias de estas lápidas de San Dámaso van siendo



Fig. 12. — Bóveda con pinturas del Buen Pastor, de orantes, amores y cabezas de ninfas. *Catacumbas de Lucina*. ROMA.

encontradas en el lugar mismo en que fueron emplazadas. San Dámaso se había valido para grabar sus epitafios poéticos de un calígrafo ilustre de su tiempo, Furio Dionisio Filocalo, y éste usaba un alfabeto particular, con pequeñas curvas en los ángulos de las letras. Cuando se encuentra hoy en las catacumbas algún fragmento de lápida con estas típicas letras *damasianas*, se tiene casi la seguridad de hacer algún descubrimiento importante; fijándose en el texto de los poemas de San Dámaso, se puede puntualizar muchas veces, con una ó dos letras, á qué epitafio pertenecían los fragmentos de las inscripciones y de éstas deducir los mártires que había enterrados en la cripta.

Además, el prestigio de los recuerdos que contenían de los tiempos de persecución de la Iglesia, hizo que fueran muy visitadas en los primeros siglos de la Edad media, después de la Paz de Constantino; y así se conservan varias listas de los cementerios, en manuscritos con descripciones de los itinerarios de los peregrinos. Se ve que la visita se hacía ordenadamente, comenzando por unas catacumbas y siguiendo á las inmediatas; los peregrinos apuntan devota-

mente los nombres de las criptas y de los principales mártires allí enterrados.

Esto ha servido también muchísimo para identificar los lugares de las catacumbas, porque la vecindad de una cripta, en los itinerarios, obliga á pensar ya en la siguiente.



Figs. 13, 14 y 15.—Los tres jóvenes en el horno. *Catacumbas de Friscila.*—Susana y los dos viejos. *Catacumbas de Petrus et Marcellino.*—Resurrección de Lázaro. Adán y Eva. Noé en el Arca. Moisés en la roca de Horeb. *Pinturas de las catacumbas de Domitila.*

Los primeros nombres modernos que se encuentran puestos por los visitantes en las paredes de las galerías, llevan ya la fecha del 1432. Á principios del siglo XVI un joven aficionado de las cosas de arte, Felipe de la Vinghe, venido de Flandes á Roma por largo tiempo, hizo reproducir en copias los frescos de las catacumbas y recorrió, en unión de varios amigos suyos, romanos todos ellos, de una manera sistemática el laberinto de los cementerios. Pocos años más tarde, un abate maltés, A. de Bossio, emprendió de nuevo este mismo trabajo, que debía ocuparle toda la vida, con la verdadera intención de dar al público la primera obra de conjunto de la *Roma sotterránea*. Los dibujos hechos por encargo de Felipe de la Vinghe, y por el mismo Bossio, se resienten de la falta de conocimiento de la antigüedad clásica: algunos personajes llevan en las copias mangas cardenalicias, ó van vestidos como las gentes de su época. Fué necesario esperar hasta mediados del siglo pasado, en que Giovanni de Rossi se lanzó de nuevo á la exploración de las catacumbas con todo el ardor de un hombre de fe y todo el respeto de un hombre de ciencia. Rossi inauguró verdaderamente los métodos de la arqueología cristiana, tratando de fijar la situación de los diversos cementerios á que se alude en las actas de los mártires y de señalar las épocas



Fig. 16.—Noé saliendo del arca. *Catacumbas de Petrus et Marcellino.*

Fig. 17.—La predicción de Isaías de la Virgen madre. *Catacumbas de Lucina.*

de las pinturas y las series de las representaciones. Guiado por las lápidas damasianas, los itinerarios y las actas de los mártires, Rossi llegó á identificar los lugares más importantes de las catacumbas, hasta el descubrimiento supremo: el de la cripta celebradísima donde Dámaso reuniera los cuerpos de los papas sus antecesores. Era seguramente la parte más artísticamente decorada de las catacumbas romanas, y, con todo, la sala no tenía más que 3'50 metros por 4'50. La restauración ideada por Rossi nos hace comprender la modesta disposición de aquel lugar donde se encontraban las venerandas sepulturas (figs. 6 y 7).

Hoy el trabajo de exploración de las catacumbas romanas se continúa incesantemente por una comisión pontificia, de la que es el alma el profesor Horacio Maruchi; cada año se excavan nuevas galerías, se descubren nuevas criptas, se desentierran sarcófagos y pinturas.

Porque lo más importante todavía de las catacumbas, bajo el punto de vista artístico, son sus decoraciones pictóricas (figs. 8 á 23). La arquitectura de los cementerios romanos daría triste idea del arte cristiano primitivo: las galerías están apenas regularmente construídas y los edículos aparecen cubiertos por bóvedas muy imperfectas, labradas en la roca. Los arcos de los nichos son muchas veces irregulares, el estuco para las pinturas es más pobre que el que usaban los decoradores paganos de la época. Con todo, las inscripciones de las sepulturas nos enteran de infinidad de detalles de la congregación de los *fossores* ó enterradores y excavadores de los cementerios cristianos. En algunos sitios los vemos pintados al lado de su sepultura, con el pico de minero, en el acto de abrir las nuevas galerías (figs. 10 y 11), con palabras de elogio, que demuestra cómo eran respetados por la congregación de los fieles. Sin embargo, estos santos obreros de los primeros tiempos del cristianismo, no han dejado en las catacumbas ninguna manifestación de arte que revelase la creación de algún tipo nuevo arqui-

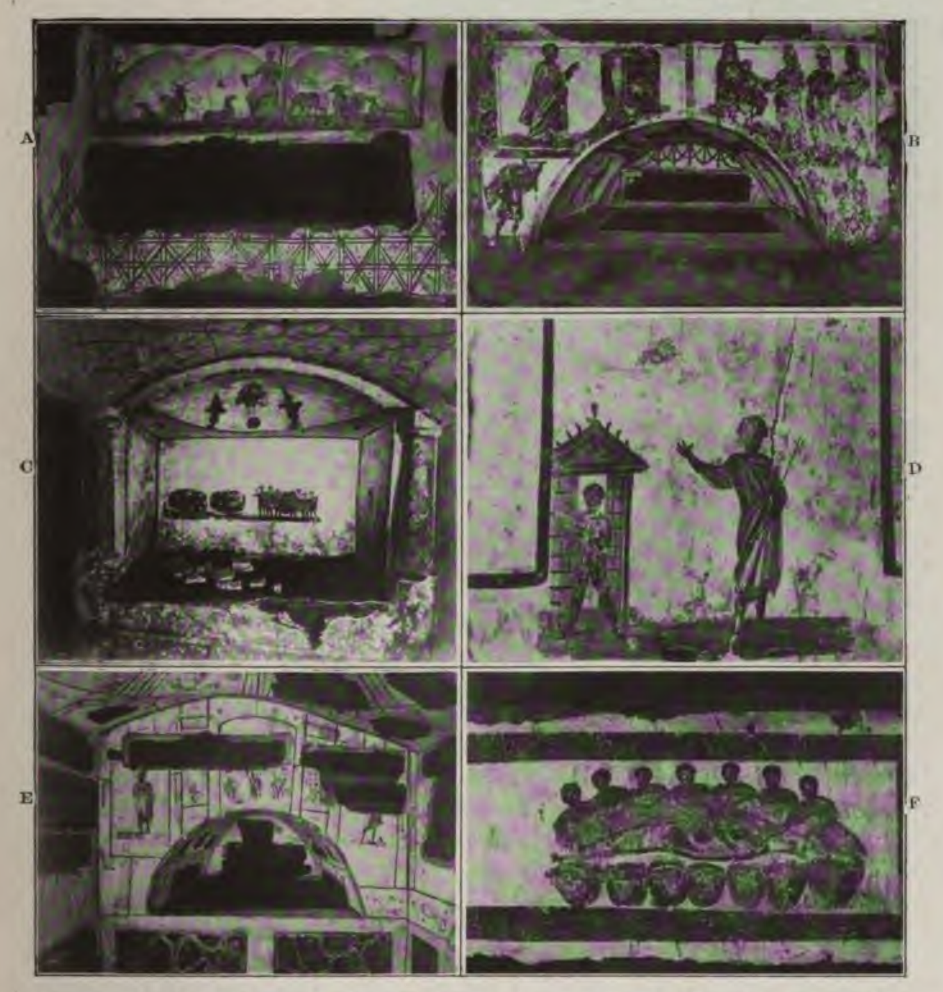


Fig. 18.— A. Orfeo. *Catacumbas de Domitila.* — B. Resurrección de Lázaro. Adoración de los Magos. El paralítico. *Catacumbas de Domitila.* — C. Conversión del agua en vino. *Catacumbas de Priscila.* — D. Resurrección de Lázaro. *Catacumbas de San Calixto.* — E. Arcosolio de Calixto. — F. Multiplicación de los panes y los peces. *Catacumbas de San Calixto.*

tectónico, ningún tipo de capitel, ninguna forma que después quedara tradicional en los edificios cristianos.

A la pintura corresponde el honor de haber producido las primeras manifestaciones artísticas de la nueva religión. En un principio, los temas decorativos son los mismos del arte pagano; durante el primer siglo, los pintores de las catacumbas repiten los asuntos de los pequeños amores tejiendo guirnaldas, de pájaros, de viñas y flores, con motivos puramente ornamentales. Si un escritor tan poco sospechoso como San Agustín todavía aconseja que: «*Profani si quid bene dixerunt, non aspernandum...*», esto es, que se debía aprender de los autores profanos lo que sus letras contuvieran de verdad, ¡con cuánta mayor



Fig. 11. — Una mujer en oración entre grupos de fieles. *Catacumbas de Priscila.*
(En la parte inferior de la pintura hay el grafito moderno de Bossio.)

razón no tenían que acudir al repertorio profano los artistas cristianos de las catacumbas, faltados de toda regla y tradición para sus pinturas religiosas! Así, por ejemplo, durante el primer siglo después de J.C., vemos en las catacumbas las representaciones del Sol, del mito de Amor y Psiquis, símbolo de la unión del alma con Dios, de los Vientos y de las Estaciones (fig. 12). Algunas veces, en los recuadros de la decoración de las bóvedas aparecen las lánguidas figuras semidesnudas de las Ninfas, las bellas personificaciones del arte antiguo de las fuentes y los bosques, aunque en estos primeros frescos de las catacumbas tienen ya cierta reserva de actitudes y una dulzura que parece anunciar las nobles creaciones puramente cristianas de la nueva Era que comienza.

Los primeros personajes bíblicos que se representan en las catacumbas son del Antiguo Testamento, pero todos alusivos á la idea capital del Cristo, de su vida, muerte y resurrección. Moisés haciendo manar el agua de la roca, es símbolo del bautismo; el sacrificio de Isaac es alusivo al nuevo sacrificio de la Cruz; Jonás y la ballena indican el sepulcro y la resurrección; los jóvenes hebreos en el horno, la purificación; Susana, la fidelidad del amor de Cristo (figs. 13, 14 y 15); Tobías, Job y David representan el segundo nacimiento por el Amor, el hombre nuevo, formado dentro de nuestra alma por la palabra evangélica. Estas primeras representaciones empiezan á prodigarse en los últimos años del primer siglo, y debieron ser uno de los mayores esfuerzos de los pintores de las catacumbas, porque el judaísmo se había abstenido rigurosamente, por prescripción de la ley mosaica, de reproducir ninguna escena religiosa. Este repertorio, que podríamos llamar judaico, tuvo también que formarse en las catacumbas y el trabajo de invención fué, pues, doble; primeramente, los artistas tuvieron que crear la serie de las representaciones bíblicas del Antiguo Testamento, más tarde se dedicaron con toda su alma á crear las representaciones genuinamente cristianas. Siempre que pudieron, aprovecháronse de elementos ya formados del arte anti-

guo; así, por ejemplo, Noé, con el arca y la paloma, son tres figuras que existían ya en el repertorio de la antigüedad clásica: Noé va vestido como un filósofo, el arca es una caja pequeñita, como se acostumbraba á pintar la caja en que Dánae encerró á Perseo, y la paloma volando es el pájaro que acompaña á Venus en las figuras clásicas (fig. 16).



Fig. 20. — El Buen Pastor. *Catacumbas de Lucina.*

Estos símbolos muchas veces se presentaron aislados en los epitafios, y si los paganos les atribuían un valor todavía mitológico, para los creyentes tenían otro significado místico muchísimo más profundo: la paloma era la paz y la resurrección, el áncora era la cruz, el pescado el *Ictus*, simbólico del Cristo. «No os duela ser pescados por Cristo, — decía un Padre de la Iglesia, — antes procurad morder el anzuelo que os arroja el Salvador.» La paloma era también signo de la bienaventuranza después del martirio, el fénix y el pavo real símbolos de la resurrección.

En el segundo siglo continuaron todavía las representaciones clásicas: así, por ejemplo, la escena de Orfeo, rodeado de animales salvajes, que ha domesticado al son de su lira, era una alusión demasiado clara de la predicación del Mesías para ser enteramente olvidada (fig. 18, A). Orfeo pareció á los primeros cristianos una figura profética de Jesús; con sus cantos había levantado las murallas de la ciudad ideal; por el amor había descendido á los infiernos en busca de su amada esposa, y su fin trágico podía interpretarse muy bien como una profecía del terrible drama del Calvario. Pero, al mismo tiempo, en este II siglo aparecen ya los temas cristianos, ilustrando claramente la leyenda evangélica. El repertorio es muy reducido, las representaciones se repiten con poca diferencia; el fenómeno característico del arte antiguo de la reproducción de los tipos, se verifica del mismo modo en el arte cris-



Fig. 21. — La Virgen y Jesús niño. *Cœmenterium Majus.*



Fig. 22. La consagración del pan.
Cubículo de los sacramentos. *Catacumbas de San Calixto.*

tiano. Así, basta comparar el tema del paralítico con el lecho, tal como está figurado en las catacumbas de Petrus y Marcelino (fig. 9), con el que vemos en las de Domitila (fig. 18, B), y la resurrección de Lázaro, también en las de Domitila (fig. 15), igual á la que aparece en las catacumbas de San Calixto (fig. 18, D), para ver con qué estricta uniformidad se repetían los mismos tipos.

Pero en el seno de la vida cristiana, el espíritu se había desarrollado de tal manera, que, además de estas ilustraciones del Evangelio, hacían falta las imágenes de sus protagonistas. Dos cosas preocupaban sobre todo la imaginación de los fieles, que anhelaban tener de ellas una representación plástica: la primera era una figura que expresase el alma devota en estado de oración; la segunda, la del Mediador, el Cristo, que conduce el alma hasta Dios. Estas son las dos figuras capitales de la vida cristiana de todos los tiempos, cuando se ha practicado con sinceridad: Cristo y el alma devota, el esposo y la amada, el buen Pastor y la oveja querida, y este místico idilio acaso nunca se ha representado de tan delicada manera como en las catacumbas romanas.

El alma cristiana se comunica con Dios por medio de la oración. El Antiguo Testamento insiste muchas veces sobre la eficacia de la oración: «Tú oyes la oración, á ti vendrá toda carne,» dice David, y el Cristo hizo de la oración un punto capital de su doctrina. Es natural que los primeros cristianos de las catacumbas desearan ver expresado este acto de la plegaria, que infundía el consuelo del amor y era una de las formas principales de su culto. En el Salmo 63 se dice: «Así bendeciré en mi vida, en tu nombre *alzaré mis manos.*» La primera forma ó manera de orar que



Fig. 23. — Las santas mártires Veneranda y Petronila.
Catacumbas de Domitila.



Fig. 24.—La recolección de la uva. *Cripta herética descubierta en 1912*. ROMA.

adoptaron los cristianos, fué, pues, por lo que se puede ver en las catacumbas, la de las manos alzadas (figs. 8 y 19). Las figuras de orantes son las más típicas y expresivas de todo el repertorio del arte cristiano primitivo. Es una imagen puramente catacumbaria, el arte clásico no conocía nada semejante, y por destino singular, la figura del orante no tuvo después gran desarrollo cuando el arte cristiano salió de las catacumbas.

Las mujeres van vestidas con una larga túnica y una toca que les cubre el cabello y les cae sobre las espaldas; los hombres llevan un pequeño manto, con la cabeza descubierta; todas las figuras de orante levantan igualmente las manos hacia arriba, en actitud de rezar. La indumentaria no puede ser más sencilla; al lado de cada figura, la leyenda, con el nombre del difunto y la invocación: *In Pace*. Porque la figura orante debía representar lo mismo al cristiano, aquí en la tierra, que á su propia alma, transportada á la beatitud de la otra vida. A veces todas las personas de una familia aparecen representadas como orantes en una misma escena. Con el tiempo el artista se hizo más explícito y se adelantó hasta pintar el cuadro del banquete celestial; los diversos personajes que en él figuran están sentados alrededor de una mesa, dando la primera idea de los banquetes eucarísticos.

Paralela á esta figura del alma arrobada en oración, tenía que venir, de un modo ú otro, la del Esposo; después de estas figuras de orantes, tenían que venir las representaciones del Cristo. Hay que reconocer que en este punto las



Fig. 25.—Estatua del Buen Pastor, procedente de las catacumbas. *(Museo de Letrán).* ROMA.

dificultades eran grandísimas; los pintores de las catacumbas sólo conocían por los escritos evangélicos aquella figura ideal que tenían que representar plásticamente. «Porque si aun á Cristo conocimos según la carne,—dice San Pablo,—empero, ahora ya no le conocemos.» Hasta para los mismos discípulos la figura substancial del Cristo debía, pues, ser diferente de su imagen real. La misma vida del Cristo debía ser difícil de representar plásticamente para los primitivos artistas de las catacumbas, habituados aún á las representaciones clásicas. «Los judíos piden milagros,—dice San Pablo,—y los griegos sabiduría; mas nosotros predicamos á Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los griegos..., pero poder de Dios y sabiduría de Dios para sus elegidos, tanto griegos como judíos.»

Hemos de convenir que para un artista recientemente cristianizado, educado acaso en un taller de pintura ó escultura donde se ejecutaban las imágenes de los dioses antiguos, el nuevo tipo de aquel dios joven, crucificado entre dos ladrones, debía ser escándalo irrepresentable. Afortunadamente, la parábola del Buen Pastor les dió un tema que podían aún aprovechar del arte pagano: el zagal que lleva sobre su cuello el recental más joven del rebaño, había sido representado desde la época arcaica en el arte griego. Conocidas son, por ejemplo, las figuras del Moscóforo, ó boyero, que lleva la ternera recién nacida, del Museo de la Acrópolis de Atenas, y otras parecidas. En el arte alejandrino la figura del hermoso joven, con un corderillo sobre sus espaldas, se repitió infinidad de veces. El arte cristiano dignificó esta figura con una nueva expresión de serenidad inefable: el Crióforo cristiano aparece inmóvil, en místico arrobamiento, como revelando el gozo de haber rescatado la oveja descarriada (figs. 12 y 20). A veces el Buen Pastor se encuentra sentado en medio de un paisaje, mientras las ovejas de su rebaño pacen la hierba florida del sumo bien.

El Cristo aparece también en algunas escenas evangélicas, como la resurrección de Lázaro, las bodas de Caná; pero nunca, ni una sola vez en los cuatro primeros siglos, se representan las escenas de la Pasión; existía cierta reserva en figurar la muerte y resurrección del Cristo, como no fuera por los símbolos alegóricos de que ya hemos hablado antes. Jesús está figurado, en estos frescos de las



Fig. 26. — Sarcófago con imágenes del Buen Pastor y escenas de la vendimia.
(Museo de Letrán). ROMA

catacumbas, en su juventud, completamente imberbe; á lo más, cubre el labio superior ligero vello.

La imagen de la Virgen y el episodio de la Natividad también aparecen por primera vez en las catacumbas. Bossio descubrió ya y publicó el famoso fresco representando la profecía de Isaías: «He aquí que la Virgen concebirá y parirá hijo y se llamará su nombre Emmanuel.» El profeta, en el fresco de las catacumbas, está de pie, delante de una mujer sentada con un niño en su falda, y en lo alto brilla también la estrella de Belén (fig. 17); pero, de todos modos, las representaciones de la Virgen son muy escasas: se ha discutido mucho si debió ser María ú otra madre orante con un niño, la mística mujer representada en la fig. 21.

La Virgen aparece frecuentemente en la escena de la Adoración de los Magos, que unas veces en número de tres, otras veces de cuatro, con el gorro frigio característico de los orientales, llegan con presentes para el niño, sentado sobre las rodillas de María. Bossio, según parece, hubo de descubrir también la escena de la Adoración de los Pastores, pero hoy ha desaparecido, completamente borrada. La serie de las representaciones evangélicas, la que podríamos llamar la Biblia en imágenes, de las catacumbas, acaba con la parábola de las Vírgenes prudentes y las fatuas, que es una variante de la escena del convite ó banquete celestial.

También ha sido posible reconocer, en un cubículo pequeño, cuatro escenas alegóricas de los sacramentos: el bautismo, la eucaristía, el matrimonio y la extremaunción. Puede comprenderse el gran interés que estos frescos han despertado en los estudiosos de la historia eclesiástica, mas para nosotros, dedicados exclusivamente á seguir la evolución de los tipos artísticos, los frescos de la capilla de los sacramentos tienen mucha menos importancia que las imágenes del Buen Pastor ó del cristiano en oración, que son de un valor principalmente estético. En la escena de la eucaristía se ve la pequeña tabla con el pan y la figura del sacerdote en el acto de la consagración, mientras una orante, á su lado, levanta las manos, preparándose acaso para la cena mística (fig. 22).

Por fin, las pinturas de las catacumbas demuestran ya casi un culto por los santos mártires, confesores de la fe, allí enterrados. En el fresco de las catacum-



Fig. 27. — Sarcófago cristiano. *(Museo de Letrán).* Roma.

bas de Domitila vemos las figuras de las santas Veneranda y Petronila, mártires, y á sus pies la caja con los rollos de las escrituras (fig. 23). Una acta de varios mártires orientales, descubierta recientemente en una traducción siriaca, prueba que los fieles acudían ya delante del juez, que tenía que condenarles al suplicio, con las cartas de San Pablo como única arma para sostenerse en aquella prueba. No sólo los cristianos ortodoxos, sino también las sectas heréticas, que empezaban á nacer en la iglesia romana, pintaban sus cubículos: en 1912 ha sido descubierta en Roma una sepultura de este tipo (fig. 24).

Después de la pintura, hemos de tratar de la escultura. El repertorio de imágenes de las catacumbas se repitió en los epitafios, donde se esculpían á veces relieves con los motivos simbólicos de la palma, la paloma, el áncora ó el pez. La escultura cristiana produjo un número regular de estatuas con la imagen del Buen Pastor de bulto entero (fig. 25). Es siempre el mismo joven imberbe que hemos visto en los frescos; el Cristo no aparece hasta el siglo quinto, con la barba y el bigote que quedarán definitivamente característicos de las imágenes de Jesús.

Las representaciones evangélicas se repiten en los sarcófagos esculturados, que reproducen también en sus caras marmóreas los temas ya desarrollados en las pinturas de las catacumbas. En un principio, los cristianos enterraban sus difuntos en sarcófagos comprados comúnmente en los talleres de escultura, que existían en Roma y en las principales ciudades de provincias. Procuraban tan sólo, al escoger las urnas funerarias, que no estuvieran decoradas con las escenas eróticas de que gustaban á veces los paganos, prefiriendo aquellas que reproducían asuntos como el de la vendimia, que podía tomarse por una alusión á la Eucaristía (fig. 26), ó bien el mito de Orfeo y Proserpina, que eran ya simbólicos de la resurrección. En el momento de corregir estas líneas, los últimos trabajos de Cumont han hecho ver que las representaciones del mito del Sol, de Proserpina, Orfeo, etc., tenían ya para los paganos un sentido alusivo á la vida futura después de la muerte. Los temas cristianos, pintados en las catacumbas, van apareciendo en los relieves de los sarcófagos; sin embargo, cuando el artista, faltado de recursos, tenía necesidad de más escenas, agotado el repertorio cristiano,



Fig. 28. — El rapto de Proserpina. Sarcófago de la iglesia de San Félix. GERONA.

representaba en el frontis de la urna antiguos motivos clásicos. Hasta el siglo IV no tenemos sarcófagos con esculturas exclusivamente cristianas: los más famosos son los del Museo de San Juan de Letrán, con imágenes del Buen Pastor (figura 26), ó con las escenas de la leyenda de Jonás, idénticas á las pinturas de las catacumbas. El repertorio evangélico de las esculturas de los sarcófagos, quedó fijado completamente en el siglo IV; lo mismo se representaba el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, ó de la curación del ciego de nacimiento, en un sarcófago labrado por un marmolista romano que si se esculpía en un taller de la Galia ó de España. Por lo común, las escenas se suceden sin interrupción en el friso del relieve de la caja marmórea; sólo las personas acostumbradas á las representaciones cristianas, podían, con una sola mirada, agrupar las figuras y hacerse cargo de las diversas escenas allí representadas. En el centro del frontis del sarcófago destacaba á menudo la figura del Buen Pastor ó un anagrama del nombre de Cristo; á veces se esculpía un clipeo con el retrato del difunto, y á cada lado, los relieves con escenas evangélicas.

El más famoso de este género es uno también del Museo de Letrán, llamado por Rossi: *Sarcófago teológico*, tal es el conocimiento del profundo sentido de las Escrituras que revela su escultor (fig. 27). En el centro se ve el clipeo con los retratos á medio desbastar de los difuntos. A un lado, arriba, la creación de Adán y Eva y la expulsión del Paraíso, y debajo la adoración de los Magos, símbolo de la reencarnación del hombre nuevo por la fe. La curación del ciego de nacimiento está al pie de la expulsión del Paraíso, el agua que mana de la peña de Oreb al pie de la resurrección de Lázaro... El paralelismo del Antiguo y el Nuevo Testamentos se ha procurado explicar plásticamente.

Los talleres de Roma propagaron con los sarcófagos la iconografía cristiana de las catacumbas. El comercio que se hacía de estas urnas funerarias, explica que llegaran hasta las regiones más apartadas



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 29. — Catacumbas de San Jenaro. NÁPOLES.

del imperio. En provincias conocemos también algún centro de fabricación, como el de Arlés, en donde seguramente hubo talleres de marmolista que copiaban, con algunas variantes, los sarcófagos romanos. En España tenemos debidamente conocida una veintena de sarcófagos cristianos de los primeros siglos; son los más notables los de Santa Engracia, en Zaragoza; los de San Félix, en Gerona (fig. 28), y los de Barcelona, Mérida, Valencia y Játiva.

Además de las catacumbas de Roma, existen otros cementerios subterráneos, con pinturas, en Nápoles, en Sicilia y en el Norte de Africa, en la Cirenaica. Las catacumbas de Nápoles distan mucho de tener la importancia de las de Roma; su extensión es muy reducida, las pinturas de las cámaras están deterioradas; los temas son principalmente del arte clásico y corresponden al primer siglo de la Iglesia (fig. 29).

Resumen. — Las catacumbas romanas son una serie de galerías subterráneas utilizadas por los cristianos como cementerios durante los cuatro primeros siglos de la Iglesia. Visitadas en la Baja Edad media, fueron después abandonadas, y su exploración metódica puede decirse que sólo empezó á mediados del siglo pasado por G. de Rossi. En los encuentros de las galerías acostumbra á haber capillas ó cubículos decorados con pinturas; éstas empiezan con temas aún paganos, sólo con un vago simbolismo cristiano. Aparecen después las representaciones del Antiguo Testamento, alusivas al Cristo y á su predicación, y más tarde las escenas evangélicas con las figuras del Cristo imberbe, como Buen Pastor, y el tipo del Orante, representativo del cristiano piadoso en oración. Se encuentran ya en las catacumbas representaciones de la Virgen y los santos mártires; algunas de ellas pretenden ser retratos. La escultura cristiana de los primeros siglos reproduce en los relieves de los sarcófagos los mismos tipos de las pinturas; sólo se conserva alguna imagen de bulto entero con la figura del Buen Pastor.

Bibliografía. — Garrucci: *Storia dell'Arte Cristiana.* — De Rossi: *La Roma sotterranea cristiana.* — Kraus: *Geschichte der christlichen Kunst,* 1896. — Maruchi: *Elements d'Archeologie chretienne* (traducción francesa, 1899-1905). — J. Wilpert: *Die Malerei der Katakomben,* 1903. — Lanciani: *Pagan and christian Rome.* — Schultze: *Die Katakomben von S. Gennaro su Neapel.*

Revistas. — *Bullettino d'Archeologia cristiana* y *Nuovo bullettino d'Archeología cristiana,* Roma. — *Byzantinische Denkmäler,* Leipzig. — *Byzantinische Zeitschrift,* Leipzig.

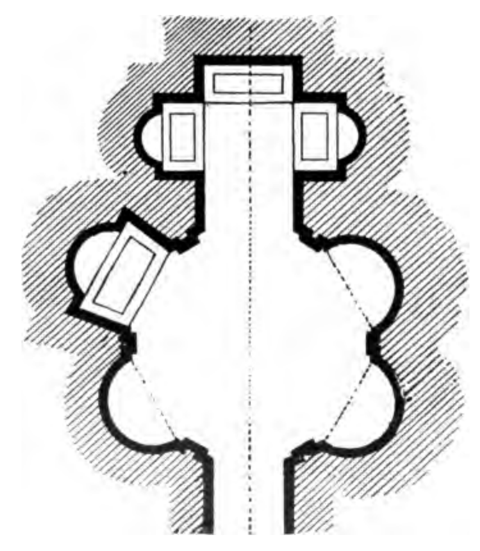


Fig. 30. — Cubículo con sepulturas de mártires en las catacumbas de Pretextato. Roma.



Fig. 31. — San Lorenzo extramuros. ROMA.

CAPITULO II

EL ARTE CRISTIANO EN ROMA DESPUÉS DE LA PAZ DE LA IGLESIA. LAS PRIMERAS BASÍLICAS. LOS MOSAICOS. — LOS MARFILES. — OBJETOS LITÚRGICOS. — CÁTEDRAS, AMBONES Y CANDELABROS

YA hemos dicho que el culto cristiano debió comenzar en las casas privadas. «El día de Pentecostés estaban todos en un mismo lugar, *la cámara alta,* donde se reunían de ordinario,» decían las actas de los Apóstoles... «Y era como la tercera hora del día, esto es, las nueve de la mañana.» El culto debía reducirse á la oración y á la repartición del pan y el vino, como había enseñado el Cristo. «La multitud de los que creían, no tenían más que un solo corazón y una sola alma.» Aunque á veces se cobijaban en el pórtico de Salomón, San Esteban, en su discurso delante del Sanhedrín, tiene empeño en hacer constar que los cristianos no reconocían la santidad especial del templo de Jerusalén, recordando las palabras de Isaías: «El cielo es mi trono y la tierra mi escabel. ¿Qué casa me construiréis, — dice el Señor, — ó cuál será el lugar de mi reposo? ¿No es mi mano la que ha hecho todas las cosas?»

La exploración metódica de las más antiguas iglesias de Roma, ha demostrado que debajo del pavimento actual hubo casi siempre una casa privada. Un palacio particular era la de Letrán, una casa hay debajo de San Clemente, otras en el subsuelo de Santa María la Mayor, de Santa Pudenciana, de la basílica de los



Fig. 32.— Cubículo en forma de iglesia de las catacumbas de Santa Inés. ROMA.

Santos Juan y Pablo y de la mayoría de las iglesias de que trataremos en este capítulo. Allí, en la sala principal de la habitación privada de uno de los más dignos fieles de la *asamblea*, debía practicarse el culto. Las actas del martirio de Santa Cecilia nos enteran cómo fué decapitada en su propia casa, donde se reunían los cristianos. Cecilia era de noble linaje, su casa está aún debajo de la iglesia que se construyó más tarde sobre aquel lugar santo. Se comprende que más tarde los fieles debían honrar con piadosa devoción estos lugares primitivos, donde en los días grandes de la fe habíanse reunido los santos padres, «en espíritu y en verdad,» y donde la sangre había corrido por el amor de Cristo. Es fácil que en las salas destinadas á este simple culto cristiano primitivo, hubiera pronto un sitio especial para el pastor y los diáconos, y acaso lugares separados para los hombres y las mujeres. Un oratorio descubierto en las catacumbas de Santa Inés, en 1841 (fig. 32), por el Padre Marchi, deja ver ya en el fondo de un cubículo la silla del obispo excavada en la roca, con los bancos para sus asistentes (fig. 33, A). Hay ya una parte destinada al coro (fig. 33, B). Otros dos espacios á continuación (C D) debían ser para los hombres y más allá otros dos (F G) para las mujeres. Las paredes de aquellas estancias están llenas de nichos para los fieles difuntos; en el fondo, un sarcófago (H) debía contener algún cuerpo santo, sobre el que se debía celebrar la Eucaristía.

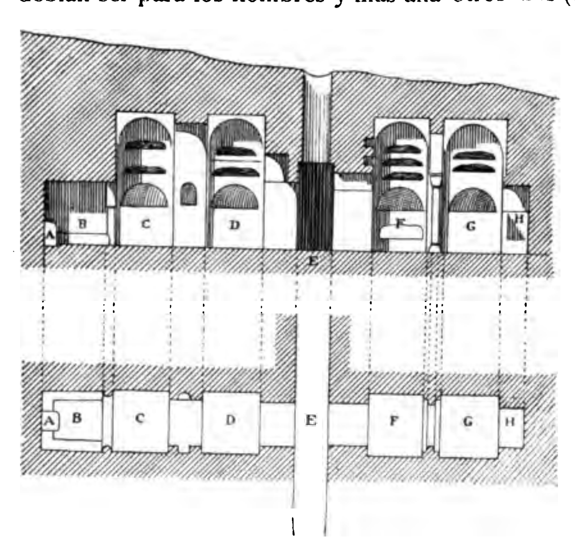


Fig. 33.— Planta y sección del cubículo en forma de iglesia de las catacumbas de Santa Inés. ROMA.

La basílica de Santa Petronila, en las catacumbas de Domitila, muestra otro grado de desarrollo de la Iglesia cristiana (figs. 34 y 35). Es aún casi subterránea, el pavimento está cuatro metros debajo del nivel del suelo, que allí en aquel lugar no debe haber subido, por estar suficientemente alejado de las inundaciones del río.





Figs. 34 y 35. — La basílica de Santa Petronila, en las catacumbas de Domitila durante las excavaciones y después de la restauración.

De Rossi la descubrió, buscando en 1873 la entrada de las catacumbas, que está detrás del ábside. Forma hoy una basílica de tres naves, las columnas se han levantado simplemente sobre el suelo, sin restaurar las partes altas.

Al dar fin la era de las persecuciones, ya algo antes del Edicto de Milán y de la paz oficial entre la Iglesia y el Imperio, es de creer que la nueva religión debía comenzar á manifestar su culto con algún edificio construído al exterior, *ad cœlo aperto,* sobre el emplazamiento de las catacumbas. La entrada de los cementerios estaba señalada por unas pequeñas capillas llamadas *cella memoriæ*, de las que se ha conservado el recuerdo escrito, y, sobre todo, dos ejemplos muy bien conservados á la entrada de las catacumbas de San Calixto en Roma (fig. 36). Era este santuario una pequeña *cella*, toda construída de ladrillo, con un ábside en que se hallaba el primer altar y de donde á veces arrancaban también las escaleras que descendían á los corredores subterráneos.

Este tipo de capillas no evolucionó en Roma porque, al declararse el cristianismo religión oficial, pudo disponer en seguida de magníficas basílicas; pero en Africa y España las *cella memoriæ* fueron desarrollándose durante los primeros siglos y constituyeron los primeros templos cristianos. La *cella* es cada vez de mayores dimensiones y á su alrededor se construyen nuevas salas para dependencias del culto, que sirven también de cementerio. Los cadáveres de los fieles reciben sepultura en sarcófagos, á veces formando varias capas en el suelo de la iglesia ó en los terrenos que la rodean. Así es famosa la necrópolis descubierta en Tabarca, en la costa de Túnez, que tenía hasta cinco pisos de sarcófagos, decorados con típicas incrustaciones de mosaicos. En España, una *cella* parecida ha sido excavada recientemente en Manacor, en la isla de Mallorca, y otra similar existió también en el barrio del puerto, de la ciudad greco-romana de Ampurias, al Nordeste de la península (fig. 37).

Estos son, pues, los tres tipos que pueden haber dado origen á las iglesias cristianas: la casa privada, los cubículos de las catacumbas y las capillas sobre los cementerios.

Por la veneración que en todo tiempo han despertado, se conservan hasta hoy en Roma varias antiguas basílicas y baptisterios de los primeros tiempos después de la paz de la Iglesia. Generalmente, ha sido admitida sin discusión la



Fig. 36. — Capilla sobre las catacumbas de San Calixto. ROMA.

leyenda de suponer que las primeras basílicas cristianas eran edificios paganos que Constantino había entregado á la Iglesia para que sirvieran de templos del nuevo culto; tanta era la similitud de las basílicas cristianas con los antiguos edificios destinados al tribunal y á lugares de reunión y contratación. Esta suposición parecía tanto más aceptable, porque Roma rebosaba materialmente de grandes basílicas inservibles, que estaban desiertas en aquellos siglos de absoluta decadencia, y que nadie debía oponerse á que fueran restauradas y utilizadas. El mismo emperador, para labrarse su arco de triunfo, desmonta el arco de Trajano para aprovechar sus esculturas; una simple matrona, la esposa de uno de sus cónsules, lleva el sacrilegio hasta hacer uso de las joyas de la estatua del templo de Venus y Roma. Por los edictos imperiales, que incesantemente aconsejan al pueblo la conservación de sus grandes edificios; por los mismos escritores eclesiásticos, sabemos que la gran urbe semidesierta estaba llena de anfiteatros gigantescos amenazando ruina, de termas y basílicas abandonadas, de foros solitarios, donde la Iglesia hubiera podido instalarse cómodamente con una ligera restauración. No obstante, siempre que pueden, los Papas prefieren levantar nue-



Fig. 37. — *Cella memoriæ* de la ciudad greco-romana de Ampurias.



Fig. 38. — Reconstrucción del conjunto del palacio é iglesia de Letrán en la Edad media.

vos edificios, al lado de los grandes monumentos cuarteados de la época imperial. Estaba demasiado vivo en Roma el gusto por las nuevas edificaciones para que los primeros *episcopi romani* que tuvieron libertad y recursos suficientes, no quisieran ilustrar también cada uno de ellos su pontificado construyendo ó restaurando basílicas, que en lo sucesivo llevarían sus nombres, cubriéndo de mosaicos resplandecientes los baptisterios, pintando los triclinios ó salas de reunión de los palacios, y las criptas de los mártires en los cementerios. La crónica pontificia de los primeros siglos, conocida con el nombre de *Liber pontificalis*, donde se describen los trabajos y virtudes de cada Papa, está llena de noticias de las nuevas edificaciones, que por todos los barrios de la ciudad continuaba levantando la Iglesia apostólica.

Generalmente los edificios cristianos fueron, pues, construídos de nueva planta, y si por excepción se aprovechan los monumentos antiguos, éstos quedan apenas reconocibles después de las restauraciones que en ellos ejecutan los pontífices. Así ocurre, por ejemplo, con el primer palacio pontificio de Letrán, que fué residencia de los Papas durante toda la Edad media, hasta que en el siglo XV se trasladaron al Vaticano (fig. 38). El palacio de Letrán perteneció en un principio á la familia de Sextius Lateranus, cónsul plebeyo, enriquecido por el poder y cuyos descendientes vivían en la mayor opulencia. Nerón confiscó sus bienes, y el magnífico palacio de Sextius Lateranus, pasando á ser propiedad de los emperadores, fué regalado como dote á Fausta, hermana del emperador Majencio, cuando ésta se casó con Constantino. En testimonio de su conversión, Constantino cedió el palacio de Letrán, en 323, al papa Silvestre, que estableció allí el centro eclesiástico del nuevo culto. Después de infinidad de restauraciones, el grupo de edificios de Letrán se componía del palacio, de la basílica, del baptisterio y una multitud de dependencias secundarias. Del *palatium* primitivo quedan hoy sólo algunos restos de paredes englobados en las construcciones del Renacimiento; hablaremos más adelante del baptisterio, que subsiste en regular estado de conservación, todavía con sus mosaicos y columnas de pórfido rojo antiguo.

Como residencia imperial que era, es fácil que el palacio de Letrán tuviera ya una basílica, y es posible que fuese esta misma basílica la que el papa Silvestre transformó en la primera gran iglesia cristiana. Pero la tradición, al decirnos que Constantino en persona quiso trabajar en la obra con sus propias manos, indica ya, en todo caso, una importante transformación de la antigua basílica.

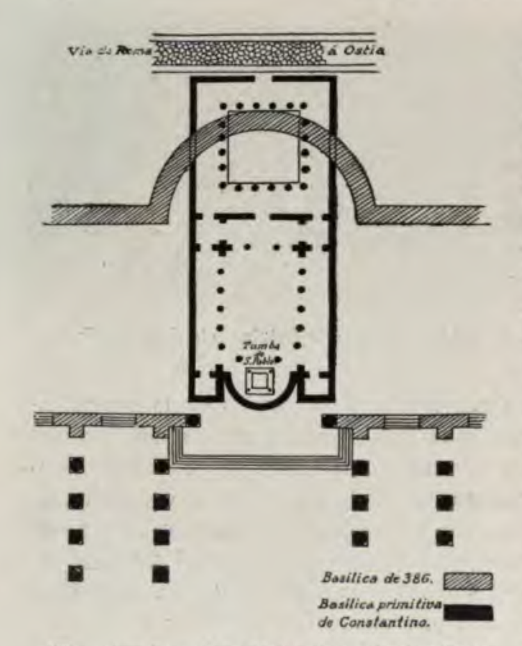


Fig. 39. — Situación relativa de las dos basílicas de San Pablo extramuros. Roma.

La iglesia de Letrán, que todavía hoy lleva el título de Madre y Cabeza de todas las iglesias, ha sufrido tan enormemente con las restauraciones sucesivas, que podemos casi dejarla aparte al tratar del arte cristiano primitivo. La fig. 38 da una idea de cómo debía aparecer, á los ojos del observador, el conjunto de los edificios de Letrán antes del Renacimiento; con la estatua ecuestre de Marco Aurelio en la plaza, la iglesia en el fondo, detrás del palacio, y los claustros, y el grupo del baptisterio separado á un lado.

Simultáneamente con las reformas de la basílica de Letrán, en 324, Constantino promovió la construcción de dos iglesias de nueva planta en Roma, sobre las tumbas de los apóstoles San Pedro y San Pablo. La de San Pablo, en un principio, era menor, porque el lugar del sepulcro distaba sólo unos treinta metros de la vía que conduce de Ostia á Roma, y como el altar debía estar precisamente sobre el sepulcro, esta distancia fijaba sus dimensiones. En 386 se



Figs. 40 y 41. — San Pablo extramuros. Roma. Vistas de la antigua basílica después del incendio de 1823.



FOT. ANDERSON.

Fig. 42. — San Pablo extramuros. Estado actual, después de la restauración.

determinó cambiar la orientación de la iglesia, de manera que, sin mover el altar de encima del sepulcro, la basílica se extendiera hacia el otro lado. La fig. 39 muestra la posición relativa de los dos ábsides. Esta segunda basílica, dotada ya de cinco naves y de dimensiones mucho mayores, se conservó casi intacta hasta el siglo pasado. Constituye acaso la mayor pérdida del arte cristiano en los tiempos modernos la destrucción de la venerable basílica de San Pablo extramuros por un incendio, en 1823 (figs. 40 y 41).

Por fortuna, el fuego respetó el altar y el ábside, y la cripta ó lugar subterráneo donde estaba el cuerpo del santo; de las naves quedó lo suficiente para motivar la restauración de la basílica con la misma antigua esplendidez. Se perdió, sin embargo, la mayor parte de los venerables mosaicos que constituyeron su decoración; los únicos que no fueron destruídos por el incendio son los del ábside y del arco triunfal del fondo, que lleva todavía la dedicatoria de Gala Placidia, que pagó la obra. Los últimos Papas han tenido gran empeño en que, después de la restauración, la basílica de San Pablo no desmereciera en riqueza de la antigua; las columnas nuevas, que separan las cinco naves, son todas de un hermoso bloque de granito pulimentado, los pavimentos son de magníficos mármoles y piedras duras (fig. 42).

San Pablo extramuros, aun después de restaurado, da una idea bastante aproximada de lo que debieron ser las grandes basílicas cristianas. Delante de la fachada había un atrio, como un gran claustro, que destruído en parte por un terremoto en 1348, no ha sido reconstruído. El papa León XIII quiso completar la basílica actual edificando también un nuevo atrio. De este claustro se entra á la basílica por siete puertas, tres que dan á la nave central y las otras á las cuatro naves laterales. La nave central, más alta, está iluminada por grandes ventanas, cerradas con placas delgadísimas de mármol perforado. El techo es

plano, sostenido con vigas, y con casetones dorados.

A un lado de la iglesia se levanta el campanario, todavía de formas clásicas, con la superposición de los tres órdenes en los tres pisos, que ya era tradicional en los monumentos romanos (fig. 43). Erigida la iglesia fuera de las murallas de Roma, estaba demasiado expuesta á cualquier peligro de guerra ó de rapiña, y por esto el papa Juan VIII, en el siglo IX, mandó rodearla de un grupo de edificios y de torres. De todas aquellas construcciones, que debían formar como una ciudad, no queda hoy más que un monasterio benedictino, cobijado á un lado de la colosal basílica.



Fig. 43.— Campanario de San Pablo extramuros. ROMA.

Para el templo, construído sobre el sepulcro de San Pedro, no hubo ya ninguna limitación y pudo edificarse en seguida con una esplendidez digna del príncipe de los Apóstoles. El cuerpo de San Pedro ha sido siempre objeto de especial solicitud por parte de los pontífices. Enterrado de momento en las catacumbas del Vaticano, fué, para mayor seguridad, trasladado á una cripta de las catacumbas de San Calixto, pero cuarenta años después fué devuelto á su primitiva sepultura, cerca del lugar donde había sufrido el martirio. El sepulcro está en el interior de un pozo debajo del altar, que después no ha sido nunca abierto.

La basílica constantiniana, construída sobre la tumba, era aún algo mayor que la de San Pablo; también con cinco naves, separadas por cuatro filas de veintitrés columnas monolíticas, de granito y mármol, con capiteles corintios y sosteniendo un entablamento horizontal, a diferencia de los arcos que sostienen las columnas de San Pablo. La basílica de San Pedro tenía también su arco triunfal con mosaicos, y en el ábside se veían tres figuras: el Salvador, con San Pedro y San Pablo á cada lado. Los techos eran planos y las paredes estaban decoradas con mosaicos y frescos de los más grandes pintores italianos, sobre todo de Pedro Cavallini y de Giotto. Las columnas habían sido arrancadas de monumentos antiguos; todas las canteras puede decirse estaban allí representadas. Grimaldi escribe que no había podido encontrar dos capiteles iguales; los frisos que iban de columna á columna eran también distintos (fig. 44).

A un lado de la iglesia había dos baptisterios, con contrafuertes interiores que dejaban sendos espacios para sepulcros. La precedía un atrio ó claustro, en el centro del cual se guardaba la magnífica piña de bronce antigua, que todavía hoy se conserva en el jardín llamado de *la Piña*, del Museo Vaticano. La fig. 45, copia de un dibujo anterior á la construcción de la gran iglesia del Renacimien-

to por Bramante y Miguel Ángel, muestra el aspecto de este patio á fines del siglo xv. La fachada de la basílica se ve en el fondo con su frontón y sus mosaicos entre las ventanas, como los tenían muchas iglesias de Roma y como pueden verse aún en San Lorenzo extramuros (fig. 31), Santa María en Araceli y Santa María en Trastévere. La antigua basílica vaticana parece que amenazaba ruina cuando se determinó construir, en pleno Renacimiento, el gran templo actual; las paredes de un lado se encontraron cerca de un metro fuera de plomada, á pesar de lo cual su destrucción constituye una de las más dolorosas pérdidas que haya sufrido la humanidad, sobre todo por los frescos y mosaicos antiguos que decoraban los muros.

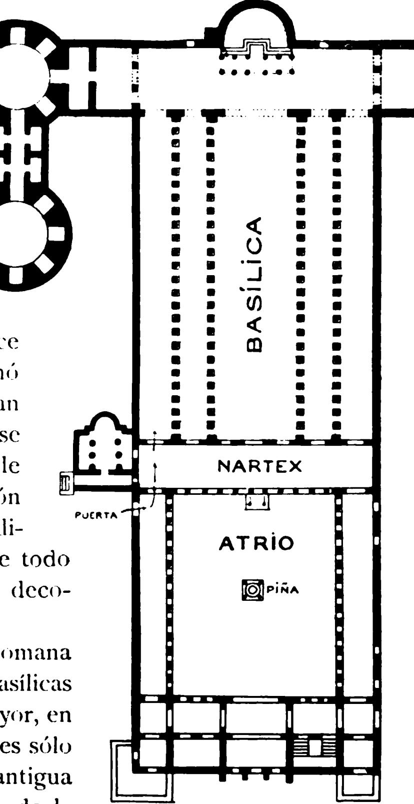


Fig. 44. — Planta de la primitiva basílica vaticana. ROMA.

Después de San Pablo, la iglesia romana que hoy nos da mejor impresión de las basílicas primitivas es la llamada Santa María la Mayor, en el Esquilino (fig. 46). Según algunos, no es sólo la mejor conservada sino también la más antigua de Roma, pues parece anterior á la Paz de la Iglesia y haber sido, antes que templo, una basílica laica. Sus columnas, todas iguales, sosteniendo un arquitrabe horizontal, dan la impresión de un monumento puramente clásico. Según autores modernos que han estudiado los mosaicos á la luz de ciertos símbolos y controversias religiosas, éstos no pueden ser posteriores al siglo III, y así la basílica, anterior forzosamente á esta decoración, sería la basílica privada de la ilustre familia de un tal Sicinius, que tenía allí su residencia. Acaso uno de estos patricios, convertido al cristianismo, transformó en iglesia la gran sala de su palacio. Según la tradición pontificia, en cambio, Santa María la Mayor fué simplemente construída por el papa Liberio hacia la mitad del siglo IV. Sea como fuere, la gran nave de Santa María, con su forma rectangular en la planta y el alzado, tan simple y tan espaciosa, es uno de los más admirables monumentos que se conservan de la primitiva Roma cristiana.

En cambio, conocemos exactamente la fecha de la construcción de otra iglesia constantiniana de Roma: Santa Inés extramuros, una preciosa basílica todavía semisubterránea. Fué erigida en 324 sobre las catacumbas donde estaba enterrada la santa, es mucho más pequeña que San Pablo y Santa María, y que San Pedro, pero tiene singular gracia femenil, si puede decirse así, como para adaptarse piadosamente al recuerdo de la púdica virgen, tan querida aún de los

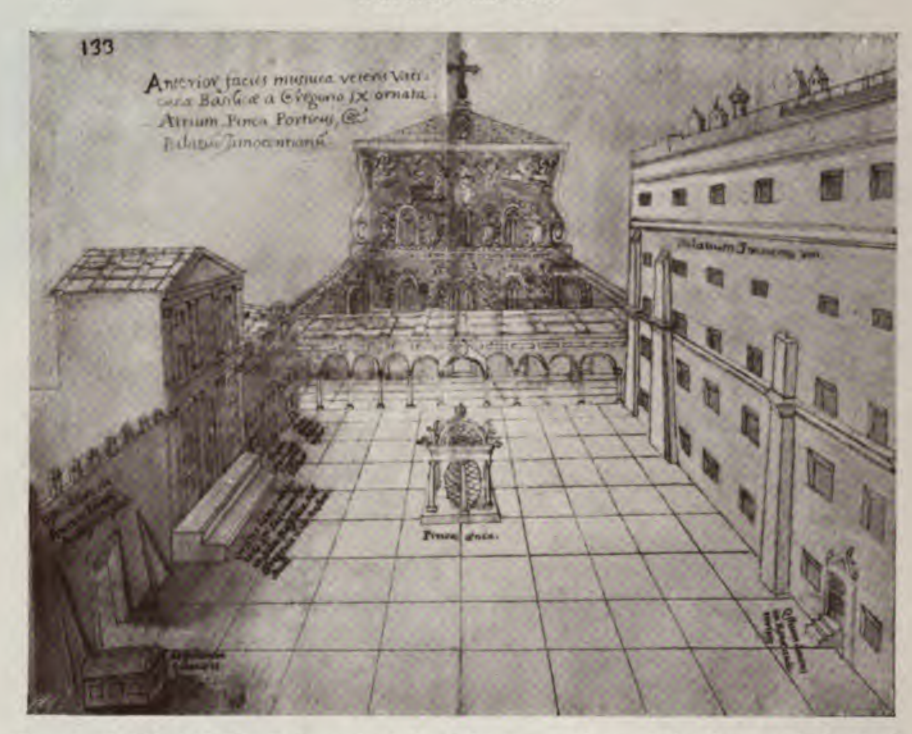


Fig. 45.— La iglesia de San Pedro y el palacio Vaticano antes de construirse la gran iglesia actual.

pastores del Lacio. Tiene tres naves, las dos laterales con una galería alta, que acaso servía de gineceo ó lugar para las mujeres; las columnas son todas de preciosos mármoles antiguos, de los más variados colores: el mármol rojo, el verde, negro, amarillo y blanco, combinados con arte ingenuo delicioso. El ábside tiene aún mosaicos del siglo VII; el techo de la nave central es plano (fig. 47) La iglesia ha sufrido no poco por modernos embellecimientos y pinturas, pagadas por cardenales excesivamente celosos que la han tenido bajo su patronato.

Mucho menos bella, pero menos retocada en cambio, es la basílica de San Clemente, debajo de la actual iglesia, que fué descubierta por casualidad en 1857. Se sabía que la iglesia de San Clemente había sido construída sobre su propia casa, en el monte Celio, pues San Jerónimo hace ya mención de ella en una carta del año 392. Al final del siglo XI un incendio destruyó esta antigua iglesia de Roma, que fué en seguida restaurada. Como el piso de la ciudad resultaba mucho más alto ya en esta época, al reconstruirla se edificó encima de la antigua, que quedó formando los fundamentos de la iglesia actual (fig. 48). Se conservó, sin embargo, el plan antiguo y se subieron á la nueva iglesia los objetos del mobiliario litúrgico, el altar y los canceles de mármol que forman el coro cerrado, en el centro de la nave, y los ambones ó púlpitos para el Evangelio y la Epístola. Tal como está hoy, San Clemente es la iglesia de Roma que con más exactitud nos dará idea de una pequeña basílica cristiana en toda su integridad; tiene aún el patio ó *nártex*, anterior á la fachada; el altar, dispuesto aún para oficiar



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA

Fig. 46. — Iglesia de Santa María la Mayor. **ROMA.**



FOT. ANDERSON.

Fig. 47. — Iglesia de Santa Inés extramuros. ROMA.



Fig. 48. — San Clemente. La iglesia alta. ROMA.

de cara á los fieles, que debían colocarse en las naves laterales, y el coro, en la nave central (fig. 49). Detrás del altar se encuentra aún la silla, de mármol antiguo, destinada para el pastor de un pequeño rebaño cristiano. Los mosaicos del ábside son también antiguos.



Fig. 49. — Planta de San Clemente. ROMA

Santa María en Cosmedín (fig. 50) es otra iglesia romana que conserva mucho de su aspecto primitivo. Ha sido recientemente limpiada, con discretísimo cuidado, de aditamentos posteriores. Acaso esté emplazada en el propio solar de un templo de Ceres que había en el Foro boario. El papa San Dámaso dedicó esta iglesia en 380, y un siglo más tarde, Belisario la adjudicó á una congregación de monjes griegos. En el siglo VIII debió restaurarse algo, pero conserva todavía su techo plano, su coro y sus ambones, con el antiguo pavimento de mármoles.

Resumiendo, vemos que la planta de las basílicas cristianas de Roma continúa siendo la misma de las basílicas paganas, de una, tres ó cinco naves, según la capacidad é importancia de la nueva iglesia. Más ó menos completas, las basílicas cristianas estaban precedidas de un patio ó claustro, donde aguardaban los catecúmenos y penitentes, á los que estaba prohibido el ingreso en el santuario; en el fondo del patio, un cancel, con vista al interior, llamado



Fig. 50. — Santa María en Cosmedin. ROMA.

nártex, estaba reservado para aquellos que ya podían presenciar desde lejos las ceremonias del culto. Este *nártex* se conservó en las iglesias de la Edad media, aunque muchas veces servía sólo de pórtico y para las reuniones que no eran puramente religiosas de la comunidad, por ejemplo, para elegir los cargos y disponer de las rentas de la misma iglesia. Una vez pasado el patio y el *nártex*, la basílica se extendía longitudinalmente con sus naves paralelas, sin capillas ni otros altares que los que había en el fondo, en los ábsides. La nave central era más alta que las laterales y esto permitía iluminar debidamente el interior, abriendo anchas ventanas entre los diferentes niveles de las cubiertas. Las paredes estaban revestidas con mosaicos ó pinturas, que reproducían escenas evangélicas ó del Antiguo Testamento, lo que San Paulino de Nola llamaba *la Biblia de los no letrados*, pues con estas policromías los ignorantes aprendían los fundamentos de la nueva religión. Las naves estaban separadas por columnas, que sostenían los arcos que formaban la división del área del edificio, y esto es lo que da todavía hoy cierto carácter de grandiosidad artística incomparable á las basílicas romanas, en que las columnas, muchas veces antiguas, de mármoles preciosos, aprovechadas, reflejan sus colores variados en el suelo de las naves. Las cubiertas eran de madera y su ángulo se manifestaba al exterior; desde el atrio se veía el tejado de doble pendiente, rematando la fachada, que, como el interior, aparecía también policromada con pinturas ó mosaicos. Interiormente el techo era plano. El ábside se abría en la pared del fondo, mostrando, al

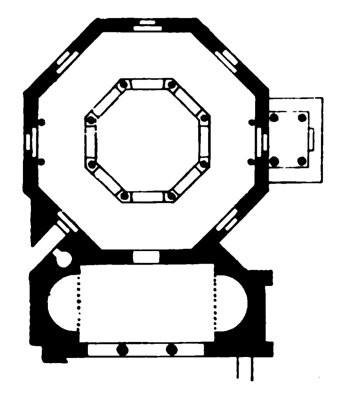


Fig. 51. — Planta del baptisterio de Letrán. ROMA.

extremo de la nave mayor, su abertura circular, que forma en el muro un arco triunfal. Este arco triunfal estaba decorado con mosaicos ó pinturas, como el ábside, y en estos lugares precisamente se han conservado las principales composiciones cristianas de las basílicas.

Cerca de las basílicas estaban los baptisterios, que servían, como lo indica su nombre, para administrar el sacramento del bautismo por inmersión, que purificaba de la inmundicia de la carne al neófito cristiano. Necesitábase para ello una piscina central, suficiente para inmergir á los catecúmenos. La planta circular ó la octogonal eran las más indicadas. Se ha dicho que los baptisterios imitaban los *ninfeos* paganos ó baños particulares, que los patricios y emperadores tenían muchas veces en el interior de sus casas. El más antiguo baptisterio de Roma es el anexo al grupo de Letrán, cerca del palacio donde habitaba el obispo de Roma, sucesor de San Pedro (fig. 51).

Si el baptisterio del palacio Laterano había sido primitivamente un ninfeo, fué en todo caso magníficamente restaurado, como correspondía á su dignidad; pues que el bautismo en un principio sólo podían administrarlo los obispos, y los papas, como *episcopi romani*, eran los únicos á quienes este servicio estaba confiado en Roma, por lo que el baptisterio de su palacio debía ser excepcional. La inscripción que contiene todavía su mosaico son unos versos alusivos á la purificación por el bautismo y á la unidad de la Iglesia por el espíritu de Jesús. El *Liber Pontificalis* describe con elogio esta obra, tal como la dejó después de sus restauraciones el papa Milcíades. Las fuentes bautismales, de pórfido, estaban revestidas exterior é interiormente de planchas de plata; en medio de la fuente, una columna, también de pórfido, sostenía un vaso de oro, donde se quemaban los perfumes durante la Pascua; las estatuas de Cristo y de San Juan eran también de oro. Desnudo de sus ornamentos de metales preciosos, el baptisterio de Letrán ha conservado sólo su primitiva estructura y es aún excelente testimonio del arte cristiano de la época de Constantino.

Otra construcción cristiana de importancia que se conserva en Roma de la época que sucede inmediatamente al reinado de Constantino y á la declaración de la Iglesia oficial, es todavía hoy un edificio de planta circular, que, según Rossi, debía ser un baptisterio, pero que sirvió al mismo tiempo de sepulcro á una de las hijas de Constantino. Este monumento singular, conocido con el nombre de mausoleo de Santa Constanza, se halla también fuera de las puertas de Roma, en la vía Nomentana, cerca de la entrada de las catacumbas de Santa Inés. Por su estructura graciosa llamó en seguida la atención de los eruditos del Renacimiento; tiene una cúpula esférica sobre columnas y á su alrededor una nave circular, cubierta de bóveda en anillo, que se apoya sobre las columnas centrales y la pared exterior (fig. 52). Debajo de la cúpula, en el centro del edificio, se encontraba el magnífico sarcófago de pórfido rojo de la hija de Constantino,



Fig. 52.—Mausoleo de Santa Constanza. ROMA

que fué trasladado al Museo Vaticano. Tanto la cúpula como la bóveda anular estaban revestidas de mosaicos, pero los de la cúpula fueron bárbaramente destruídos, en el siglo XVII, para *embellecer* esta iglesia con los abominables frescos que pagó un cardenal devoto de aquel edificio. Por fortuna, su munificencia no llegó hasta la bóveda anular y ésta quedó todavía decorada con su primitiva vestidura de mosaicos antiguos, que son de interés excepcional para la historia del arte. Los mosaicos de Santa Constanza representan escenas de la vendimia, efectuada por pequeños amores; tienen un sabor todavía ligeramente pagano, como si los decoradores imperiales que debieron ejecutar la obra, no se hubieran imbuído aún del espíritu nuevo que salía de las catacumbas (fig. 53). Parece ser, sin embargo, que los mosaicos de la cúpula esférica, de los que se ha conservado el recuerdo en un dibujo de la Biblioteca del Escorial, tuvieron ya representaciones cristianas; entre los ramajes de unos acantos que subían verticales, había escenas evangélicas de los milagros y las parábolas; por esto su pérdida es tanto más de lamentar por cuanto ellos formarían un nuevo eslabón de la iconografía cristiana, con los frescos catacumbarios y los mosaicos de las basílicas.

Porque al igual que estos edificios circulares ó poligonales, que servían para los ritos del bautismo ó para mausoleo de grandes personajes, ya hemos visto también cómo los cristianos decoraron con mosaicos sus basílicas é iglesias. La primera basílica de la que se conservan restos de mosaicos era un edificio memorable, construído por el cónsul Junio Basso, en el barrio del Esquilino, para conmemorar el triunfo de su patrono el emperador Constantino, en la batalla de Ponte-Milvio, contra su cuñado y competidor Magencio. La basílica de Junio Basso fué derribada en el siglo XVI y para reconocerla hemos de valernos de los dibujos que hizo de ella el gran arquitecto pontificio Juliano de San Gallo, pero de sus mosaicos hay algunos fragmentos que se tuvo la feliz idea de conservar en el Museo Capitolino. Estaban ejecutados con pequeños fragmentos de mármoles de colores y piedras jaspeadas, por el procedimiento de marquetería, conocido por los romanos con el nombre de *opus sextile*. Las escenas con animales y figuras se recortaban sobre la pared en losetas de piedras raras, bastante mayores en tamaño que los cubitos de mármol con que se ejecutaban generalmente los mosaicos. Las marqueterías de la basílica de Junio Basso son la última expresión del arte pagano en Roma; en lo sucesivo, hasta la técnica cambia, porque los mosaicos de las basílicas cristianas ya no son de mármol sino de cubitos pequeños de vidrio, en piezas de esmalte fundido, con una gama infi-


Fig. 53.—Mosaicos de la bóveda de Santa Constanza. ROMA.

nita de colores, y su brillo perdura también indefinidamente. En la fig. 54 reproducimos el frontis del sarcófago de Junio Basso, que está cubierto ya de representaciones cristianas.

Las composiciones de los mosaicos de las basílicas son lo más genuinamente artístico que poseemos de estos primeros tiempos de la Iglesia oficial. En ellas vemos al arte cristiano con fuerzas bastantes para producir nuevos temas de interés estético innegable; no puede desconocerse que el arte de las catacumbas se ve avanzar en los mosaicos de las basílicas; en ellos está latente la inspiración que dió vida al arte cristiano catacumbario, pero existe además una nueva grandiosidad en estos cuadros, que debían ser contemplados desde lo largo de las naves, y con luz suficiente, por una multitud infinitamente mayor que la que cabía en los cubículos estrechos y obscuros de los cementerios subterráneos.

La primera de estas composiciones en mosaico de las basílicas es la famosa de Santa Pudenciana, en el Esquilino, edificada, según la tradición, sobre el emplazamiento de la casa del senador Pudens, que fué el huésped que recibió á San Pedro, á la llegada del apóstol á Roma. Hoy el suelo de la ciudad ha subido unos tres metros sobre el nivel del antiguo, y Santa Pudenciana es una basílica baja, con una sola nave restaurada, que no tendría ningún interés si no fuera por los mosaicos primitivos que todavía decoran su ábside. La composición tiene aún la serenidad y equilibrio de las cosas clásicas (fig. 55). En el fondo, un


Fig. 54.—Tumba de junio Basso. *Grutas vaticanas.* ROMA.



Fig. 55. — Mosaico del ábside de Santa Pudenciana. ROMA.

hemiciclo de columnas aisla un grupo de personajes en amistoso coloquio, vestidos con la toga antigua; en el centro está Cristo, sentado en la cátedra, con un libro en la mano, con la leyenda: *Dominus conservator ecclesiæ pudentianæ*. Cuatro apóstoles á cada lado, forman dos grupos simétricos con tres figuras detrás en pie, la del senador Pudens y de sus hijas, Santa Práxedes y Santa Pudenciana. El interés de esta composición es extraordinario: en primer lugar, el Cristo así sentado, llevando ya barba, con el libro en la mano y en acto de majestad, es un tipo nuevo muy distinto del Cristo imberbe de los frescos de las catacumbas. El arte cristiano ha avanzado indudablemente, pero, en cambio, todavía los grupos de los apóstoles parecen de filósofos antiguos; el tono de su conversación es apacible, como si se tratara de discutir ideas platónicas y morales, sin el apasionamiento espiritual que las ideas del pecado y de la redención habían de reflejar más tarde en las pinturas cristianas. Es curioso también hallar figuras reales y personajes históricos, como las del senador Pudens y sus hijas, mezclados en esta escena; acaso se trataba de representar el estado de los elegidos en la beatífica compañía del Cristo y de sus apóstoles en la Jerusalén celestial. Esta idea ha sido admitida estos últimos años, porque detrás del hemiciclo de columnas, que aisla á los personajes, se ven aún varias cúpulas y torres de una ciudad, que hasta hace poco habíase creído que sería Roma, tal como se la veía detrás de la casa del senador Pudens, donde se suponía el lugar de la escena. Pero un análisis de estos edificios, y, sobre todo, la cruz gigantesca que los domina, toda cubierta de gemas, obligan á pensar que se trata de la Jerusalén terrestre, en Palestina, y que ésta no es más que un símbolo de la otra Jerusalén celestial. Porque la cruz gemada de Santa Pudenciana parece ser representación de la



Fig. 56.—Mosaico del ábside de Santa María la Mayor, con las restauraciones de Torriti. ROMA.

famosa que Constantino y Santa Elena levantaron en el Calvario y que el autor del mosaico romano debía haber visto personalmente.

El tema de la cruz gemada monumental quedará ya fijado en el arte de los mosaicos, como asimismo la figura del Cristo sentado en acto de majestad, que por primera vez aparece en Santa Pudenciana. El mosaico de la basílica de Letrán tiene también en lo alto el Cristo con barbas bendiciendo y rodeado de nueve ángeles, tal como la leyenda asegura que se le vió aparecer en el acto de la dedicación de la iglesia. Más abajo de la bóveda del ábside, dos grupos de santos en pie: Santa María, San Pedro y San Pablo, el Bautista y San Juan Evangelista, y por fin, en una última zona, la cruz monumental con gemas, sobre una montaña de la que brota un manantial, símbolo del agua del bautismo, y dos rebaños de ovejas, que acuden á beber de ella y se dirigen hacia dos ciudades en miniatura, rodeadas de murallas: *Jerusalem ecclesia circumcisione* y *Bethleem ecclesia gentis*. He aquí, pues, ya, en este mosaico de Letrán, todo un nuevo repertorio artístico mucho más rico que el de las escenas aisladas de los milagros evangélicos y los banquetes de los primitivos fieles de las catacumbas. La idea es perfectamente cristiana: el alma de los escogidos, alimentada con la linfa que mana del Calvario, al pie de la Cruz, tiene su morada en las ciudades que simbolizan la beatitud celestial. A veces los ábsides de las basílicas estaban decorados sólo con rizos de acantos, verde follaje con volutas sobre fondo de oro. En Santa María la Mayor aparece ya la coronación de la Virgen, que, aunque tal como se halla actualmente, apenas sea reconocible á causa de las restauraciones de Torriti en el siglo XIII, es fácil que reproduzca un tema que ya de antiguo existió allí (fig. 56). En el mosaico de Torriti el Cristo lleva barba y el nimbo cruciforme, pero el Cristo imberbe de las catacumbas todavía está representado en algunas escenas de los mosaicos laterales de Santa María la Mayor.

Estas composiciones decoran los espacios rectangulares de la nave central, entre las ventanas. Son acaso los mosaicos cristianos más antiguos que se conservan; reflejan, como ya hemos dicho, el eco de las controversias religiosas y de

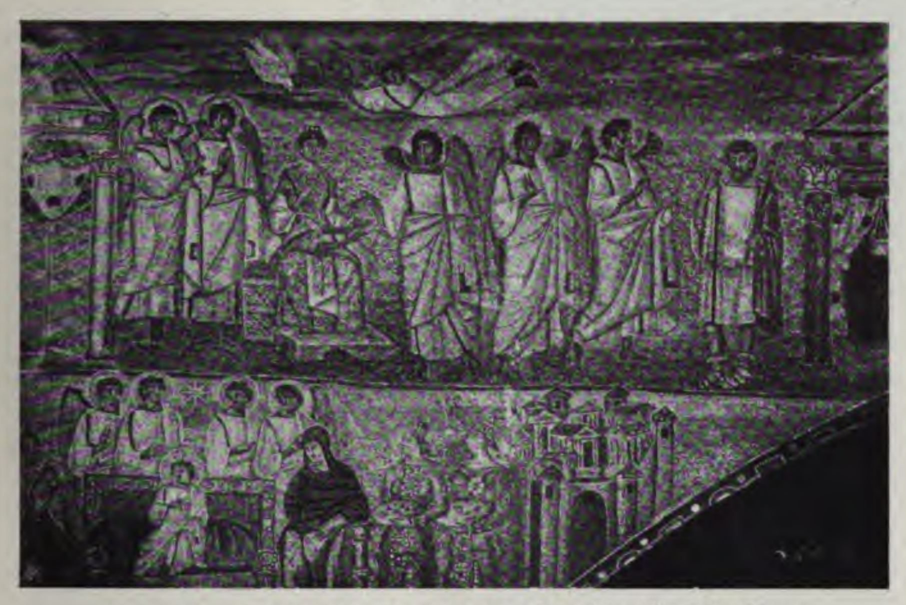


Fig. 57. — Aparición de los ángeles á Abrahán y Sara. Adoración de los Magos.
Mosaicos de Santa María la Mayor. ROMA.

herejías que pronto desaparecieron. La fig. 57 muestra el paralelismo del Antiguo y Nuevo Testamento, la aparición de Dios á Abrahán cerca de la encina de Mambré, con los ángeles, y debajo éstos rodeando á Cristo niño, la nueva aparición, adorada por los Magos. En la fig. 58 reproducimos otro de estos mosaicos, interesante para demostrar la unidad del arte cristiano en todas sus manifestaciones; las escenas representadas, que son las del Libro de Josué, el paso del Jordán y los mensajeros de Jericó, resultan iguales á las que están figuradas en las miniaturas de un rótulo de Josué del siglo V, que se conserva en la Biblioteca Vaticana.



Fig. 58. — Paso del Jordán y los mensajeros de Jericó.
Mosaicos de Santa María la Mayor. ROMA.

La discusión acerca de la verdadera figura de



Fig. 59.— El Cristo y un bienaventurado. Sta. María la Antigua. *Foro romano.*

Jesús fué tema palpitante de todo el cuarto siglo; mientras para los unos, como Tertuliano, el Cristo debía ser feo y aun horrible, para no hacernos caer en la tentación de la belleza terrestre; otros, como el dulce San Juan Crisóstomo, entendían que el Cristo debía ser de bella presencia, para atraer á las almas tanto por su tipo ideal como por la enseñanza de sus divinas palabras. Esta última opinión fué la que triunfó y el arte consiguió así el derecho de producir las más bellas obras de la Edad media; el Cristo de Santa Pudenciana será el mismo de los mosaicos bizantinos y las catedrales góticas, siempre la misma figura con sus vestimentas clásicas, con el libro en la mano y las barbas fluentes, dando expresión de madurez reflexiva á la tierna piedad que se manifiesta en la mirada. Hoy se cree, sin embargo, que el tipo del Cristo sentado en un trono, bendiciendo y con el libro de las Escrituras en la mano, vino á Roma desde Oriente. Así lo vemos en los frescos de Santa María la Antigua, en el Foro romano (fig. 59), pintados ya por artistas griegos.



Fig. 60. — La Crucifixión. Sta. María la Antigua. *Foro.*

El tema de la Crucifixión se formó en seguida, al salir el arte cristiano de las catacumbas á la luz del día. Lo encontramos también en Santa María la Antigua, con los personajes secundarios que han de quedar tradicionales: María y Juan, y Longinos con su lanza, simétrico del sayón con la caña y la esponja (fig. 60).

Las pinturas de Santa María la Antigua, en el Foro romano, son preciosas, no sólo por la iconografía, sino



Fig. 61. — Superposición de tres capas de frescos en Santa María la Antigua. *Foro romano.*

porque enseñan las vacilaciones é influencias diversas que sufrió el arte cristiano en sus comienzos. Una pared de esta iglesia fué pintada hasta tres veces en pocos años; al descascarillarse algún trozo de sus frescos, deja ver tres diversas pinturas superpuestas. Si se analiza con detención la fotografía que reproduce la fig. 61, podrán apreciarse estas tres composiciones y sus diferentes estilos. La más profunda, que debía ser una Anunciación de la Virgen, es todavía casi catacumbaria: se ve en ella un ángel vestido de blanco y la cabeza de la Virgen, sola, en lo alto. La segunda capa es una Virgen coronada con el Niño en los brazos, sentada en un trono de marfil. El estilo es bizantino y representa el momento de la introducción en Roma de los temas cristianos de Constantinopla. La tercera decoración debía ser una hilera de santos también bizantinos, con sus nimbos; se ve la cabeza de uno de ellos cubriendo parte de la Virgen sentada y otro trozo de nimbo á la derecha.

La Virgen sentada en un trono de gemas, es un tipo que en la iconografía cristiana quedará también tradicional, apenas sin variaciones, paralelo al del Cristo sentado. En el arte bizantino la Virgen Madre no lleva nunca diadema imperial; en el Occidente, en cambio, va coronada. La fig. 62 reproduce acaso la



Fig. 62. — Frescos de las catacumbas de Comodila. ROMA.

más interesante de estas representaciones de la Virgen; es uno de los últimos testimonios del culto en las catacumbas, pues data del siglo x. Todavía entonces se decoró la pared de un cubículo con esta imagen de la Virgen entre dos santos, y la del devoto que pagó la obra, más pequeña, presentado por uno de ellos á María.

Después de haber tratado de la arquitectura cristiana en Roma, con sus basílicas y baptisterios, y de las manifestaciones pictóricas de mosaicos y frescos, vamos á decir algo de la escultura. Carecemos de grandes estatuas é imágenes cristianas de estos siglos del arte, inmediatamente posteriores á la Paz de la Iglesia, pero en las catacumbas encontramos ya una imagen como la escultura del Buen Pastor, de todo bulto, y es fácil también que las hubiera en las primitivas basílicas cristianas. Casi todas han desaparecido: una sola estatua de tamaño natural, de bulto entero, se conserva en el museo cristiano de Letrán. Parece ser una imagen de San Hipólito, sentado aún en una silla consular antigua y revestido de la toga clásica, como los personajes del mosaico de Santa Pudenciana. Debió encontrarse, sin embargo, muy mutilada, porque la cabeza y la parte superior del torso son ya una restauración del Renacimiento. Completamente moderna parece ser, en cambio, la famosísima estatua de San Pedro que tan devotamente besan los peregrinos en el Vaticano. Está sentada en una silla curul, como la de San Hipólito, el vestido es también antiguo, y la tradición suponía que era casi contemporánea del apóstol; sin embargo, en los pliegues del ropaje y el gesto de la figura se adivina que sólo es del siglo XIV, acaso obra de Arnaldo, el escultor florentino que trabajó en Roma por aquella época.

Tenemos, además, interesantes manifestaciones de la escultura cristiana en relieves de marfil y madera conservados en los museos y tesoros de las antiguas iglesias. Una cajita rectangular de marfil, que se conserva en Brescia, muestra aún los mismos temas catacumbarios. En una de sus caras se ve la curación del

Lámina II.

A

B

C

D



LAS PUERTAS DE SANTA SABINA. ROMA.

A. La Crucifixión. — B. Las Santas Mujeres en el Sepulcro.— C. Resurrección de Lázaro. Multiplicación de los panes y los peces. Las bodas de Caná. — D. La zarza ardiente. Celebración de la Pascua. El agua de la peña de Horeb.

Tomo II





Figs. 63 y 64. — Cajita relicario de marfil. BRESCIA.

ciego de nacimiento y la resurrección de Lázaro, igual como se encontraban en los sarcófagos y en los frescos de las catacumbas (fig. 63). En otra cara represéntase la curiosa escena del castigo de Ananías y Sofonías, fulminados de muerte por ocultar sus bienes á la comunidad primitiva, tal como está descrito el milagro en las Actas de los Apóstoles (fig. 64).

Otras cajitas de marfil tienen forma cilíndrica y servían acaso, no ya para reliquias, sino para contener las formas eucarísticas. Una de ellas antiquísima, con relieves de la historia de San Menas, encontrada en Egipto hace pocos años, está hoy en el Museo Británico. Otra con escenas de la Natividad y del sacrificio de Abrahán se conserva en el Museo de Berlín.



Fig. 65. — Marfil Barberini. *(Museo del Louvre)*. PARÍS.

Estos relicarios y cajitas demuestran en la escultura cristiana un vigor de invención y una belleza que parecían perdidas para siempre en el arte oficial de los últimos siglos del Imperio. El cristianismo rejuvenece los espíritus; los temas nuevos creados tan difícilmente, después de varios siglos de tanteos, son también para los escultores una nueva fuente de inspiración, como lo eran los temas paganos para los decoradores



Fig. 66. — Placa de marfil de un díptico nupcial. *(Museo del South Kensington).* LONDRES.

antiguos. Algunas veces se acumulaban los temas cristianos en desorden, como en las famosísimas puertas de Santa Sabina en Roma, recios batientes de madera tallada, del siglo v, que todavía se conservan en su primitivo lugar. Estas puertas de Santa Sabina, casi completas aún, están divididas en recuadros llenados con escenas de asuntos bíblicos, separados por decoraciones vegetales de poco relieve, con un carácter tan exótico del antiguo arte romano, que parece una decoración oriental, aristocráticamente aplanada sobre las molduras. (Lám. II.) Los admirables tallistas que esculpieron estas cepas de las decoraciones de Santa Sabina, ya no son tan afortunados cuando acometen los asuntos difíciles de la nueva iconografía religiosa: los temas del Antiguo y Nuevo Testamentos están confusamente mezclados en los plafones; la resurrección de Lázaro, saliendo del templete que forma su tumba, es igual que en la cajita de Brescia y los frescos de las catacumbas Acaso aquí aparezca ya la Crucifixión; se ha discutido mucho si las tres figuras con los brazos extendidos, serían simplemente devotos en oración ó bien el Cristo y los dos ladrones.

En el convento de Santa Catalina, en el Sinaí, se conservan también unas puertas de madera análogas á las de Santa Sabina, de Roma, y aunque algo posteriores, hay que reconocer que esto aumenta la verosimilitud de que las puertas esculpidas de la basílica romana fueron obra de artistas orientales venidos á la capital con su estilo ya formado.

No sólo asuntos religiosos ocupan á los escultores cristianos de Roma y el Occidente, sino también temas que, aunque relacionados con la historia de la Iglesia, é impregnados de los sentimientos de la nueva religión, tienen un carácter social y laico. Tal es, por ejemplo, la cubierta de libro conocida por *el marfil Barberini,* que está dedicada á la glorificación de Constantino como defensor de la fe. En lo alto una figura del Cristo imberbe aún, en un nimbo sostenido por dos ángeles, debajo el emperador á caballo apoyando la lanza en el suelo en señal de dominio; la Victoria antigua, con la palma, aparece para coronarlo y entre los pies del caballo la Tierra, con su regazo lleno de frutos (fig. 65). En la zona inferior, figuras representativas de las diversas regiones del imperio, aportan los raros presentes de las lejanas provincias. Esta maravillosa joya de marfil, cuya conservación hasta nuestros días parece casi un milagro, debió pertenecer al tesoro imperial de los primeros años del siglo IV. Estuvo en Alemania en el siglo VII y desde muy antiguo se conservaba en la colección Barberini, de Roma, hasta que hace pocos años fué adquirida por el Museo del Louvre.


Fig. 67. — Cancel del coro. *Iglesia de San Clemente*. ROMA.

Otras obras de marfil de esta época parecen ser las dos hojas de un díptico nupcial, con las figuras del esposo y la esposa, cada uno cerca de un ara, en actitud de piadosa compostura. Una de las hojas se conserva en el Museo de Cluny, en París; la otra, la de la esposa, en el del South Kensington, de Londres (fig. 66).

Además de estas principales manifestaciones del arte cristiano en Roma, posterior á Constantino, á saber: los nuevos modelos arquitectónicos de los baptisterios y las basílicas, los temas pictóricos de los mosaicos de los ábsides, y los relieves y marfiles, hemos de tratar de la serie de objetos litúrgicos y elementos indispensables para el culto que los artistas tuvieron que inventar para la Iglesia. Lo primero que ante todo debemos considerar, y que en las basílicas ocupaba el lugar más importante, en el ábside, es el altar; éste descansaba generalmente sobre el sepulcro del mártir á quien estaba dedicada la basílica, que se había construído exprofeso para guardar su sepultura. El santo participaba así desde la cripta, que se llamaba *la Confesión*, del sacrificio que se hacía en el ábside, sobre el altar. La basílica de San Pedro, en el Vaticano, fué construída allí, que era un lugar algo apartado, porque se había querido erigir el altar sobre el sepulcro del Apóstol, que estaba en el circo de Nerón, donde aquél hubo de sufrir el martirio. Los peregrinos de la Edad media podían ver todavía, á un lado de la grandiosa basílica de cinco naves, anterior á la actual del Vaticano, las gradas del inmenso estadio convertidas en montón de ruinas, y emergiendo de los escombros, la descomunal aguja del obelisco egipcio que decoraba la espina del circo de Nerón. La basílica de San Pablo se había construído también fuera de los muros de Roma, porque la tradición suponía que allí estaba su sepultura. Sobre el cuerpo de San Lorenzo está el altar de este mártir, y la basílica de Santa Inés sobre las catacumbas donde fué enterrada la patrona de las vírgenes romanas. Cuando, como en la basílica de Letrán, no había ningún sepulcro famoso, se depositaban debajo del altar reliquias ó cenizas de mártires, llevadas allí para santificar por medio de ellas el nuevo templo. La historia de Procopio nos cuenta que, cuando Justiniano llevó á cabo la dedicación de la iglesia de los Santos Apóstoles, en Constantinopla, el patriarca Menas figuraba en el cortejo imperial, en un carro resplandeciente de oro y gemas, que conducía el tesoro de las reliquias sagradas que debían colocarse debajo del altar.

Este era una simple mesa cubierta con un ciborio ó baldaquino, sostenido por cuatro columnas. Hay noticia de un primitivo ciborio, ó *fastigium*, de metales preciosos, que Constantino regaló á la basílica de Letrán; pero además de éste



Fig. 68. — Candelabro.
San Pablo extramuros. ROMA.

y de otras referencias escritas, existen todavía en Roma dos ciborios primitivos, el de San Clemente y el de San Jorge en Velabro, y los dos responden á un mismo tipo: las cuatro columnas sostienen un arquitrabe de mármol, y sobre de él, la cubierta á cuatro vertientes, rematada con la cruz. El ara ó altar era una sencilla mesa colocada en el centro del ábside; detrás estaban la cátedra episcopal y un banco de mármol, adosado á la pared del hemiciclo, para los sacerdotes. El más estricto cuidado en la orientación de las basílicas se observó en los primeros tiempos, y el sacerdote, de cara á los fieles al oficiar, miraba al Oriente, hacia la ciudad santa de Jerusalén. Pronto, en el siglo v, se invirtió esta disposición, y el sacerdote, vuelto ya de espaldas á los fieles, continuó mirando hacia el Oriente, obligando á poner el altar más adentro del ábside, para que quedara sitio á los oficiantes sobre las gradas que levantaban el altar.

En el centro de la nave mayor se encuentra todavía, por una rareza milagrosa, en las basílicas romanas, un regular número de los canceles ó recintos rectangulares que se reservaban para los auxiliares menores del culto: los cantores, músicos, exorcistas, etc. La pared de estos coros primitivos está revestida de losas de mármol con relieves y mosaicos, no más altas de un metro, dejando así que los fieles pudieran ver lo que pasaba dentro del *cancellum*. Las losas de los canceles son, sin duda alguna, los más hermosos monumentos decorativos del arte cristiano primitivo (fig. 67).

Muchas basílicas romanas tienen todavía, á cada lado del coro, dos cátedras ó *ambones*, que servían el uno para leer la Epístola y el otro el Evangelio á la comunidad de los fieles; se subía á ellos por dos pequeñas escaleras de mármol, ya que los ambones primitivos son mucho más bajos que nuestros púlpitos actuales; el orador se elevaba en él lo suficiente, pero sin aislarse del rebaño de la Iglesia. La comunidad estaba repartida por sexos, como ya lo había estado en las catacumbas; al lado de la Epístola se hallaban las matronas y las vírgenes y al lado del Evangelio se colocaban los *seniores*, los jóvenes y los catecúmenos. La Iglesia vivía toda ella unida en espíritu, formando un solo cuerpo y una sola familia, como quería el apóstol San Pablo.

El mueblaje litúrgico de las basílicas completábanlo los grandes candelabros

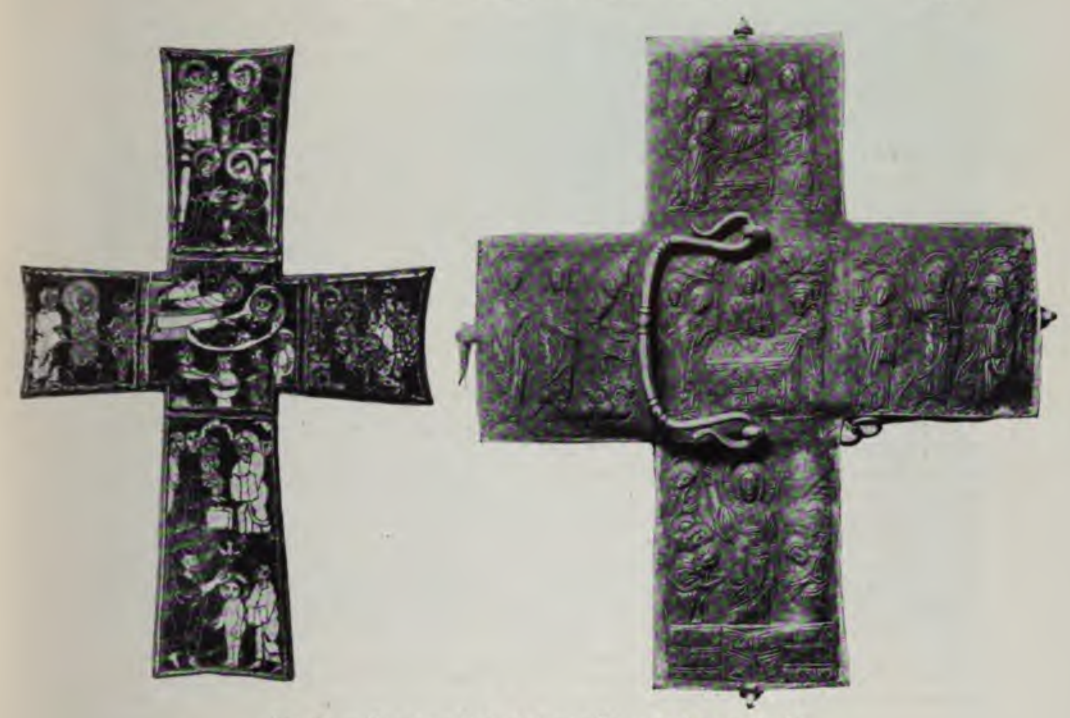


Fig. 69. — Cruz esmaltada del papa Símaco, con su estuche.
Tesoro del Sancta sanctórum. ROMA.

para el cirio pascual; el *Liber Pontificalis* habla de los cuatro magníficos candelabros de mármol que Constantino regaló á la iglesia de San Pedro, en el Vaticano, y que debían ser por el estilo de los muy grandes que existen aún en las basílicas romanas. En San Pablo extramuros, por ejemplo, se conserva todavía el monumental candelabro de la basílica primitiva, decorado con esculturas (figura 68), y aunque es obra ya del siglo IX, nos da, sin embargo, por su monumentalidad, una idea de lo que debían ser los grandes candelabros primitivos.

No sólo se conservan en Roma los grandes muebles litúrgicos de las basílicas, ambones, altares y candelabros, sino también objetos menores del culto de los primeros siglos, reunidos por los Papas en el inviolable tesoro del *Sancta sanctórum*, cerca del palacio de Letrán, que, cerrado desde la Edad media, ha sido abierto hace seis años. Allí se encontraron cajitas, relicarios y cruces de los primeros tiempos del culto oficial en Roma. Allí, por ejemplo, estaba la cruz veneradísima del papa Símaco, toda ella esmaltada, que los pontífices, según recuerda la tradición escrita, llevaban cada año procesionalmente, con los pies descalzos, por las calles de Roma. Los esmaltes representan escenas evangélicas, la Anunciación, la Visitación, la Huída á Egipto, la Natividad, Adoración de los pastores, Presentación y Bautismo del Cristo (fig. 69). La iconografía de esta antiquísima reliquia cristiana difiere algo de la de las catacumbas. Suscita también la duda de si no sería traída del Oriente, ó si, como las puertas de Santa Sabina, hubo de ser ejecutada en Roma por artistas orientales.

En el capítulo próximo veremos muchos de estos temas artísticos aparecer en el Oriente y expondremos la hipótesis de que el arte cristiano llegó á Roma ya formado, como la misma doctrina evangélica. De todos modos, la vida de la Iglesia primitiva en ningún lado puede verse plásticamente como en Roma; así como las catacumbas producirán al estudioso alguna desilusión, porque la mayor parte de sus frescos han desaparecido, las basílicas romanas de los dos primeros siglos después de la Paz de la Iglesia son tan abundantes, que causan singular sorpresa. Aunque el arte cristiano en Roma no hubiera hecho más que repetir lo que ya existía en las iglesias de Siria, siempre en Roma encontraríamos esos innumerables y grandiosos monumentos que la han consagrado como capital artística del cristianismo y el lugar más á propósito para aprender á conocer las creaciones estéticas de la nueva religión.

Resumen.—El culto cristiano, después de la Paz de la Iglesia, se celebró en Roma en edificios construídos con una disposición muy semejante á las basílicas paganas. Algunas de estas nuevas basílicas fueron edificadas por Constantino: las dos sobre los sepulcros de los apóstoles Pedro y Pablo, la de Santa Inés y acaso la de San Lorenzo. El tipo arquitectónico de las basílicas cristianas se conservó en los siglos posteriores sin grandes modificaciones. Tenían una, tres ó cinco naves, separadas por columnas sosteniendo arcos ó un entablamento horizontal. El techo era plano, con casetones; la cubierta, á dos vertientes del tejado, se manifestaba en la fachada. El altar estaba en el ábside único, sobre la cripta con el sepulcro; en el centro de la nave mayor, el cancel para el coro. Los mosaicos decoraban el ábside y las paredes laterales, reproduciendo grandes composiciones simbólicas ó de temas evangélicos. Puede decirse que carecemos de esculturas de bulto entero de estos siglos posteriores á la Paz de la Iglesia, pero, en cambio, se conservan multitud de objetos litúrgicos en marfil ó metales con decoraciones escultóricas. Algunos de estos objetos parecen ejecutados en Roma por artistas orientales.

Bibliografía.— Hubsch: *Die altchristlichen kirchen.* — Gutensohn and Knapp: *Die Basiliken von christlichen Rom.*—Kraus: *Geschichte der Christlichen Kunts,* 1896.—Maruchi: *Elements d'archeologie chretienne,* 1905.—Taylor: *Die Golden age of classic christian art,* 1905.—H. Cabrol: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne.*—L. Duchesne: *Le Liber Pontificalis,* 1880.—W. Grüneisen: *Santa María Antiqua,* 1911. · Grisar: *Le tombe apostoliche di Roma,* 1892. *Die Römische kapelle Sancta sanctorum,* 1905.—De Rossi: *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti dalle chiese di Roma,* 1893.



Fig. 70. — Pavimento de mosaico de una basílica cristiana. Roma.



Fig. 71.— Construcción octogonal en el monasterio de San Simeón. *Kalaat Simaan*. SIRIA.

CAPÍTULO III

EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO EN ORIENTE Y EL EGIPTO. — LAS BASÍLICAS DE LA SIRIA Y DEL ASIA MENOR.— CONSTRUCCIONES DE LA SIRIA CON BÓVEDAS Y CÚPULAS. EL ARTE COPTO. ESCULTURAS Y TELAS

UNA disputa se ha suscitado estos últimos diez años que pareció tendría consecuencias inesperadas para la historia del arte. Algunos críticos alemanes, y, sobre todo, los arqueólogos de la joven escuela rusa, empezaron á poner en duda que el arte cristiano, que se creía nacido en los cementerios romanos, fuese de origen exclusivamente latino; y que más tarde, al evolucionar el arte en Bizancio, la nueva capital fundada por Constantino, lo hiciera siguiendo siempre la impulsión que había recibido de Roma, con los tipos creados en Occidente. Roma, que había impuesto al mundo antiguo las leyes del imperio, conquistaba por segunda vez, así se decía, las provincias orientales con el nuevo arte, cuyo repertorio estaba ya embrionario en los frescos de las catacumbas y en los mosaicos de las basílicas.

Ya hemos dicho al hablar del mosaico de Santa Pudenciana, en Roma,—la primera composición cristiana en el ábside de una basílica,— que analizando bien el escenario de pórticos y cúpulas que se ven representados en el fondo del cuadro, detrás de los personajes, se había creído adivinar la silueta de Jerusalén,



Figs. 72 y 73. — San Lucas y la Virgen. Cristo ante Pilatos.
Miniaturas del Códice purpúreo de Rossano. CALABRIA.

dominada por la cruz monumental, con gemas y piedras preciosas, con que Constantino coronó la montaña del Calvario. Hay que convenir en que no dejaba de ser extraño que un artista romano conociera tan perfectamente la silueta y los detalles de la lejana ciudad de la Judea, por más que abundaran las relaciones entre Roma y el Oriente y hubiesen ya comenzado las piadosas peregrinaciones á los Santos lugares.

En las puertas de Santa Sabina encontrábamos ya en la ornamentación un acento oriental, los relieves de viña esculpidos en las molduras se asemejaban más á la flora del Oriente que á los temas clásicos de la decoración romana.

Estas evidentes coincidencias de motivos del Oriente, reconocidas en monumentos cristianos de los primeros siglos, se han ido repitiendo con tanta frecuencia que han permitido establecer la teoría inversa respecto del papel de Roma en la formación del nuevo arte: esto es, que del mismo modo que á Roma llegó el cristianismo ya formado del Oriente, asimismo del Asia y del Egipto llegaron allí los temas y los artistas que decoraron las catacumbas, y que fué todavía el Oriente el que, más tarde (casi con exclusión de Roma), formó el gran arte cristiano de la corte imperial de Bizancio. Queremos repetir los ejemplos para que se comprendan los métodos y se vea con qué habilidad los críticos modernos han ido analizando uno á uno los principales monumentos artísticos cristianos para poderlos asignar al Oriente. Después del mosaico de Santa Pudenciana, sin movernos del campo de la pintura, hemos de hablar de los dos más famosos códices con miniaturas de los primeros siglos del cristianismo.

Uno de ellos es el magnífico manuscrito de la Biblioteca Imperial de Viena, que contiene el *Génesis*, con abundantes ilustraciones, muy posiblemente del siglo cuarto. La crítica ha producido para comentar este códice una verdadera literatura; el ilustre Wickoff le dedicó un libro voluminoso, tratando de demostrar que el estilo de sus miniaturas, la manera de representar lo pintoresco, el ambiente y



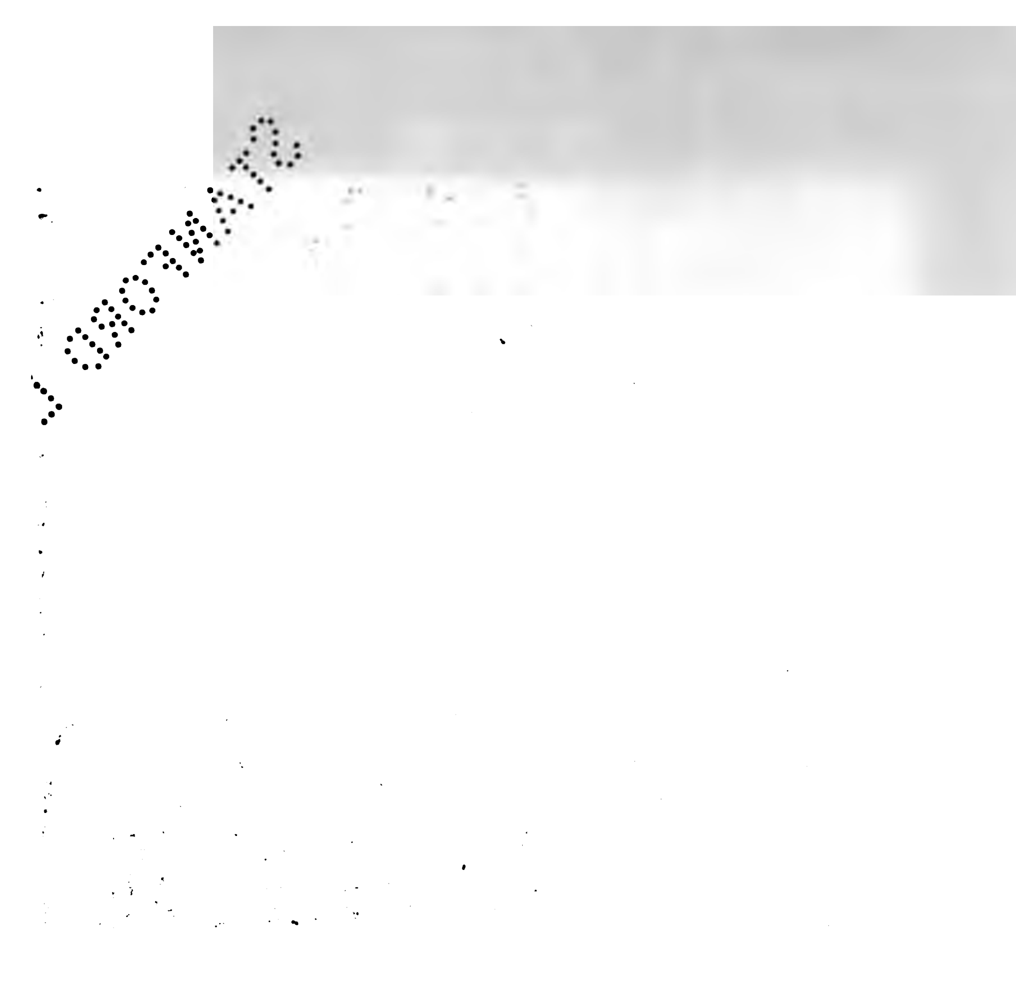
Rebeca yendo á la fuente. La ninfa de la fuente. Rebeca y Eliezer.
(Miniatura del Génesis de Viena)



El Cristo con nimbo crucífero.
(Sarcófago del Museo de Berlín)



Bautismo en el Jordán.
(Marfil del Museo Británico)



la perspectiva, eran todavía los mismos que usaba el antiguo arte romano, con su *estilo continuado,* como se puede ver en los relieves de la columna Trajana, en las miniaturas del Virgilio del Vaticano ó en la Ilíada de Milán. Mas para destruir todos los razonamientos de Wickoff bastó que los críticos eslavos se fijaran en la flora y la fauna que aparecen en las escenas de las miniaturas, que son típicas del Oriente. En el encuentro de Eliezer con Rebeca, en la fuente, los camellos del criado de Isaac son de una especie que el arte romano no conoció nunca, exclusiva del desierto. (Lám. III).



Fig. 74.—Miniatura del códice siriaco núm. 356. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

Otro segundo manuscrito cristiano famosísimo, el códice con miniaturas que contiene fragmentos de los Evangelios, de la catedral de Rossano, en Calabria, es tenido hoy también por oriental, porque en él están pintadas, en algunas de sus escenas, las cabras de larga cola y largos cuernos que no se encuentran más que en Siria. Además, un reciente descubrimiento ha venido á confirmar esta suposición; hace pocos años, la Biblioteca Nacional de París adquirió varios folios con miniaturas que habían pertenecido á un evangeliario por el estilo, hermano gemelo del de Rossano. Hechas las correspondientes investigaciones, resultó que las hojas adquiridas por la Biblioteca de París procedían de Sínope, un puerto de la costa del mar Negro, donde había existido una antiquísima iglesia cristiana.

Y la cuestión del origen del evangeliario de Rossano tiene tanta importancia porque en él se halla la figura del Cristo con manto, que no encontramos en las catacumbas, y en los folios que sirven de portada á cada Evangelio se ven las figuras de los evangelistas sentados y escribiendo (figs. 72 y 73), tal como los representó después el arte bizantino y el arte carolingio occidental. Así, pues, tendríamos que creer que Siria fué la cuna, por lo menos, de algunos de los principales temas del arte cristiano.

Estos tres manuscritos, el *Génesis,* de Viena, y los evangeliarios de Rossano y de Sínope, contienen el texto bíblico en griego, que era la lengua común oficial de la iglesia cristiana, tanto en Roma como en Oriente, y por esto podría caber alguna duda acerca de su procedencia. Pero tenemos, además, una regular canti-



Fig. 75. — Catacumbas de Palmira.

dad de códices con el texto en lengua vulgar, local, en siriaco, y algunos de ellos poseen notables miniaturas. Uno de los más interesantes es el manuscrito, con leyendas evangélicas, redactado y policromado por un monje llamado Rabula, en el año 586. En la portada se ven, dentro de una arquitectura convencional, dos retratos de monjes orientales muy característicos (Lám. IV), y en lo alto, en la cúspide del tejado, la fuente con la cruz donde bebe un pájaro, tema que será frecuente en el arte bizantino en remates de miniaturas. Hay también los dos pavos que se encuentran después tan á menudo en las miniaturas bizantinas para llenar los espacios, y dentro, en las ilustraciones del texto, la Crucifixión y la Asunción de la Virgen, en grandes miniaturas, anteriores, por lo que sabemos hasta ahora, á la aparición de los mismos asuntos en Bizancio y Roma. La ornamentación de los manuscritos siriacos es también, pues, como un anticipo del arte de Bizancio. Reproducimos la portada de un códice de París, con la cruz de brazos iguales, los adornos geométricos y las hojas estilizadas del arte medioeval (fig. 74).

La ilustración de códices tenía que ser la manera más fácil de propagar los temas del nuevo arte cristiano oriental hacia el Occidente, pero además se ha comprobado la emigración de otros tipos de la pintura monumental y en tablas. Así, por ejemplo, los ángeles cristianos andróginos, con alas, no parecen derivar directamente del tipo de las Victorias paganas. Hasta ahora se creía que las primeras apariciones de los ángeles cristianos eran las cariátides figuradas en el mosaico de la cúpula de Santa Práxedes, en Roma; pero las mismas figuras de ángeles sosteniendo un clipeo se han descubierto en unas catacumbas siriacas de Palmira, la ciudad del desierto, que parecen ser mucho más antiguas que la basílica romana (fig. 75).



Fig. 76. — Icona procedente del conven'o del Sinaí. *(Academia de Kiew)*

El tipo de los santos bizantinos, con sus fisonomías ascéticas, algo macilentas, y ojos extáticos, que con sus diversos atributos de doctores y padres de la Iglesia se desarrollan á lo largo de los muros de los templos, tiene también precedentes en el lejano Oriente. Así se los ha reconocido ya en varias iconas primitivas, con santos, de la Academia de Kiew, procedentes del convento del Sinaí (fig. 76); con sus inmóviles rostros parecen el eslabón intermedio de los retratos helenísticos del Egipto y los característicos santos bizantinos que vendrán más tarde (figs. 77 y 78).

Y si de la pintura pasamos á la escultura, los ejemplos se repetirán del mismo modo. Un crítico eslavo de la Universidad de Gratz, M. Strzygowski, ha podido afirmar que la figura del Cristo con el nimbo crucífero, que mantendrá toda la Edad media, aparece por primera vez en una serie de sarcófagos con motivos todavía paganos, ricamente decorados con grandes frisos de acantos espinosos. Estos sarcófagos presentan en sus caras unas arcadas ó nichos con figuras de filósofos alternadas con las de los dos Dióscuros, Cástor y Pólux, y en un nicho del centro destaca la figura de Jesús, todavía imberbe, pero ya con el nimbo crucífero de que hemos hablado. (Lám. III). Uno de estos sarcófagos está en el Museo de Berlín, otros dos se hallan en Florencia, y aun en Roma mismo, en la Villa Mattei y en el Vaticano; pero también de la misma fábrica y con los mismos tipos se encuentran sarcófagos iguales en Atenas, en el Museo Imperial de Constantinopla y en varias otras ciudades del Oriente. La pregunta, pues, que inmediatamente se ocurre es la de dónde estaba el centro productor de estos magníficos sarcófagos: si los construían en Roma, y ella los mandaba al Oriente, ó bien si son orientales, y entraban en Roma trayéndole por primera vez esta innovación de la cruz en la corona ó nimbo del Cristo. La cuestión, sin ninguna duda, ha sido



Fig. 77.—Tabla bizantina. *Vaticano*

también resuelta favorablemente para el Oriente; el mármol en que fueron labrados no es italiano, son grandes bloques del mármol griego que se empleaba en la Siria; su análisis petrográfico no deja lugar á la menor duda.

Otros relieves del arte cristiano primitivo son también las pequeñas composiciones decorativas cinceladas en las célebres redomas ó ampollitas que se conservan en la catedral de Monza, cerca de Pavía. Las llevó desde Roma á la reina longobarda Teodolinda, en tiempo del papa San Gregorio, el presbítero *Joannes, indignus et peccator,* como él mismo se llama, y desde entonces han inspirado estos relicarios la más profunda veneración, pues se supone han de contener óleos milagrosos. Estos pequeños recipientes de oro están cubiertos de relieves con escenas evangélicas, y en uno de ellos se ve á las santas mujeres y el ángel, que les da cuenta de la resurrección del Señor. La forma del sepulcro nos indica que han sido ejecutados por un artista que conocía exactamente el emplazamiento del santo sepulcro en la gran iglesia de Jerusalén: *Exterius summum culmen auro ornatum, auream crucem non parvam sustentat.* Así está dibujada la tumba en las ampollitas de Monza; una capilla con tejado y una gran cruz en el piñón. Hay que confesar que tan exacto conocimiento de una localidad de la Judea parece excesivo para un artista romano del siglo quinto.

Del mismo modo, en otros relieves de marfil, con la escena del bautismo en el Jordán, se halla, además de las figuras de Jesús y del Precursor, una tercera figura entre las ondas, que quiere representar indudablemente el genio del sagrado río. (Lámina III). Este detalle nos transporta al Oriente, pues que allí existía la leyenda de que el genio de las aguas del Jordán se había aparecido en el acto del bautismo del Señor, confesando á Jesús como el Mesías. Esta tradición local no era conocida en Roma; es de creer, pues, que dichos marfiles fueron también importados de la Siria ó Palestina. En otro marfil famoso, conocido con el nombre de *marfil Trivulzio* porque había pertenecido á la colección Trivulzio, de Milán, un detalle, que durante mucho tiempo hubo de pasar inadvertido, lo ha hecho atri-



Fig. 78.—Icona bizantina. *Museo cristiano. Vaticano*



Miniatura del Evangeliario siriaco de Rabula. *Biblioteca Laurenziana.* FLORENCIA.



buir también al Oriente. La escena representa á las santas mujeres junto al sepulcro y en lo alto hay cuatro serafines, que representan á los evangelistas. Pues bien, las alas de estas cuatro figuras simbólicas no son simples, como lo eran las de los ángeles que pintaban los artistas romanos, sino múltiples, tales como las describía el libro sobre las categorías angélicas, atribuído á San Dionisio, libro que en aquel tiempo sólo era conocido por la iglesia oriental y que tardó bastante en vulgarizarse entre los fieles de Occidente, porque no formaba parte de la literatura eclesiástica propiamente romana.



Fig. 79.—Basílica de Turnamín. *Siria central.*

Como vemos, pues, libros con miniaturas, relicarios con relieves, marfiles con representaciones originales, sarcófagos con tipos nuevos, llegaban del Oriente á Italia en los siglos IV y V, cuando el arte cristiano se constituía en Roma y en Bizancio con todo el lujo del imperio místico de Constantino y sus sucesores. Las dos regiones que, según todas las probabilidades, hubieron de ejercer decisiva influencia en la formación del arte cristiano, es de creer que fueron la Siria y el Egipto, con sus dos capitales, Antioquía y Alejandría, famosas por sus iglesias primitivas y también por hallarse viva en ellas la tradición helenística de sus escuelas de arte.

El papel predominante de las iglesias del Asia se puede comprender ya por los primeros escritores eclesiásticos; su actividad teológica obligaba á me-

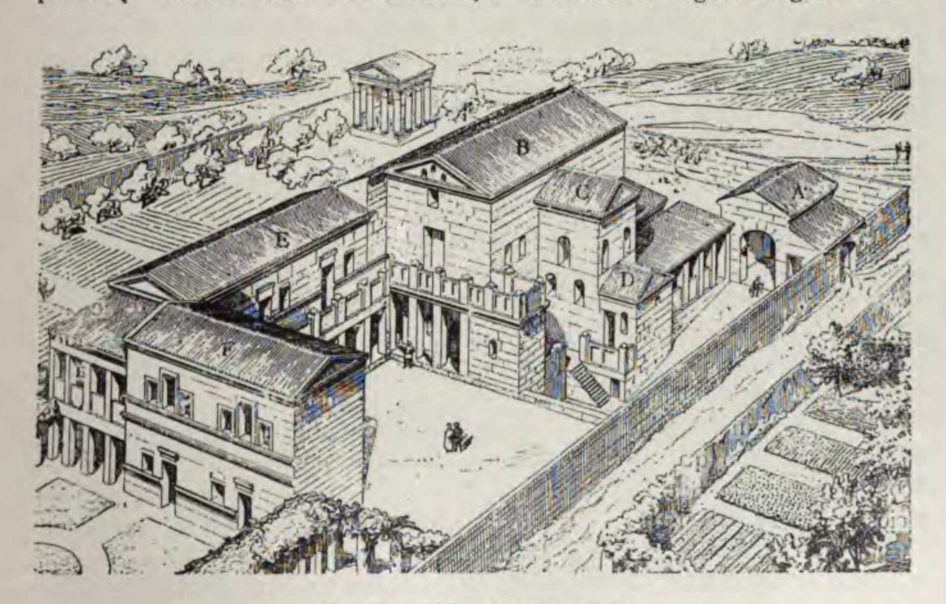


Fig. 80. — El Rabah. *Siria central.*



Fig. 81.—Ninfeo de Nimes. *Provenza.*

nudo á celebrar allí los grandes concilios eucuménicos, y en aquellas regiones, tan infiltradas de los gustos griegos por los sucesores de Alejandro, el arte era un elemento natural, indispensable para acompañar todas las diversas manifestaciones del espíritu humano. Por ejemplo, mientras Constantino luchaba en Roma con serias dificultades para encontrar escultores y tenía que aprovechar los relieves del arco de Trajano para adornar su arco triunfal; en Nicea, donde el gran emperador reunió su sínodo famoso, veíanse representadas, en la iglesia donde se celebró el concilio, las imágenes de los trescientos diez y ocho obispos que allí se habían congregado. En toda la Siria, el arte era cosa fácil y, además, necesaria; los reinados de los Antíocos y Seleucos habían saturado otra vez de helenismo aquellas poblaciones griegas, obligándolas á vivir en un ambiente de elegancia y de riqueza. Antioquía *la Bella,* entonces la tercera ciudad del mundo, no cedía más que á Roma y Alejandría en cuanto al fausto monumental y á la extensión de sus barrios populosos. Elegante y cristiano á la vez, San Juan Crisóstomo nos da una idea de lo qué era la iglesia de Antioquía en el siglo quinto: nos habla del amor que deben sentir los fieles con acentos verdaderamente poéticos; un místico sentido de estética filantropía les llevaba á edificar grandes hospicios para viudas y huérfanos; la iglesia cabeza del Asia vivía unida en el Señor por la fe, pero, además, encontraba satisfacción en las ceremonias del culto y en la belleza de los edificios y ornamentos religiosos. Aun sin darse cuenta de ello, los fieles del Asia debían producir incesantemente tipos de arte originales, y se

acogían al cristianismo con una alegría más joven, más intensa que los romanos, fatigados por las postrimerías de su imperio decadente.

Poco queda hoy en la misma Antioquía que nos dé testimonio real de aquella iglesia famosa, pero en la extensa área de sus alrededores abundan los monumentos semidestruídos, y más al interior, ciudades enteras é infinidad de iglesias rurales y monasterios. El primer estudio sobre estos monumentos fué el libro publicado por el conde Melchor de Vogüé sobre la Siria central, en el que dió á conocer por primera vez las interesantísimas construcciones del Bosrha, San Jorge de Ezra, la basílica de Turnamín (fig. 79), el pretorio de Musmhie y un sinnúmero de otros edificios que se encuentran ya un poco lejos de Antioquía, en la zona intermedia entre la costa y el desierto, donde los antiguos monumentos no han sido demolidos por el afán de los turcos de levantar nuevas construcciones. Esta región intermedia había sido colonizada por los sucesores de Alejandro y floreció sobre todo en la época romana; más adelante veremos los esfuerzos que hicieron las legiones para defender, con un verdadero rosario de castillos, la frontera del desierto. A partir del siglo VII la zona de la Siria central debió quedar casi deshabitada; las poblaciones cristianas se refugiaron en las grandes ciudades bizantinas del litoral, al comenzar las primeras correrías de los árabes. El viajero encuentra, pues, en el desierto de roca viva, las poblaciones casi intactas; á veces, según expresión del conde de Vogüé, el viajero cree hallarse en una verdadera Pompeya cristiana, de tal suerte alcanza á sorprender la vida y costum-

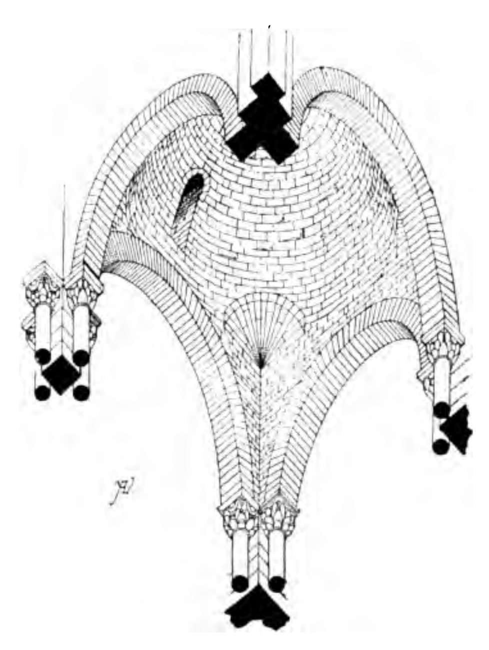


Fig. 82.—Trompa de ángulo para pasar de la planta cuadrada á la circular.

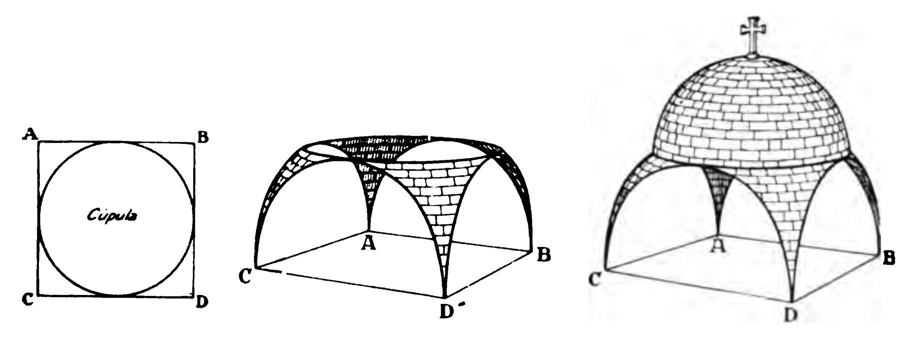


Fig. 83.—Cubierta de una planta cuadrada con una bóveda esférica y pechinas.



Fig. 84. — Una de las naves del Kalaat-Simaan ó convento de San Simeón. *Siria.*

bres de los cristianos de los primeros siglos en aquellas ruinas, que nunca más se han aprovechado para otros usos desde que las abandonaron las familias cristianas, dejando vacías sus habitaciones y las iglesias desafiando el aire con sus grandes cúpulas rotas.

Algunas sirven todavía de hospedería ó refugio en el desierto; otras están más destruídas, pero fácilmente se adivina su disposición. Tal es, por ejemplo, la casa llamada hoy por los árabes *El Rabah* (fig. 80), con su pórtico de entrada (A), su gran sala de recepción (B), el comedor anejo (E) y las dependencias (C, D, F), con el pequeño templo á lo lejos. Los materiales con que han sido construídos estos edificios favorecen su conservación. La Siria ofrece pródigamente canteras de piedra caliza, de las que se extraen con facilidad bloques de grandes dimensiones. En cambio, la madera es muy escasa; en todos tiempos ha tenido que importarse de grandes distancias; por esto cada elemento de construcción está cerrado con bóvedas, cuyo uso repetido lleva á inventar siempre nuevos sistemas de cubiertas.

La gran innovación empieza al dividir los cañones cilíndricos de las bóvedas en varios segmentos por medio de arcos paralelos, y para cerrar los espacios intermedios que dejan estos arcos, ó costillas, se colocan, apoyándose sobre ellos, grandes losas de piedra en sentido longitudinal. De aquí que el peso de la cubierta se descomponga sobre los arcos, y que baste con engrosar la pared en sus apoyos para contrarrestar su empuje. Este sistema, de incalculables consecuencias para el arte de la construcción, parece que fué conocido ya por los arquitectos romanos, que lo aplicaron en algunos monumentos occidentales de



Fig. 85. — La puerta áurea. *Palacio de Diocleciano.* SPALATO.

la última época, como, por ejemplo, en las galerías del anfiteatro de Arlés y en *el Ninfeo* de Nimes (fig. 81); pero lo que era excepcional en el Occidente es frecuentísimo en la Siria, y aunque la invención tenga origen romano, su empleo metódico y racional no se halla hasta las construcciones cristianas del Oriente.

Muchos de los edificios de la Siria tienen una planta octogonal para sostener una cúpula (fig. 71); pero cuando la planta es cuadrada, la manera de cubrir los espacios con una cúpula esférica consiste en pasar de la planta cuadrada de la sala á la sección circular de la cúpula con el auxilio de unas superficies curvas intermedias, que se llaman trompas y pechinas. Los romanos desconocieron en absoluto estas ingeniosas combinaciones de superficies; para cubrir con cúpula una sala como el Panteón, ó los *tepidariums* de las Termas, la planta debía ser ya circular, para apoyar encima el casquete esférico de la bóveda. La invención de las trompas de ángulo parece haberse realizado primeramente en Persia, por los arquitectos sasánidas de las dinastías partas, que tanto influyeron en el Oriente. La forma de estas trompas es la de conos con su vértice en el ángulo (fig. 82); pero, además, en la Siria se presenta frecuentemente otra solución para el mismo problema de pasar de una planta cuadrada á otra circular, que es la de unas

superficies esféricas de gran radio, llamadas pechinas (fig. 83). Esta solución, que subsistirá, haciéndose típica en la arquitectura bizantina, si bien habíase usado ya en la construcción romana, lo fué con tanta rareza y en edificios tan pequeños



Fig. 86. — Cornisa de El Barah. *Siria central.*

que no puede decirse constituyera una solución regular del problema, como en los monumentos de la Siria y después de Bizancio.

Estos edificios de la Siria, además de las iglesias para el culto de una comunidad laica, son vastas ruinas de los monasterios, cuya fábrica de piedra ha favorecido su conservación. El más importante de todos los conventos de la Siria, el gran monasterio de San Simeón el Estilita, es todavía hoy una masa imponente de ruinas en medio del desierto (fig. 84). Los árabes le llaman *el Kalaat-Simaan*, ó castillo de Simeón, porque el recuerdo del santo anacoreta se ha perpetuado entre las tribus de beduínos. Los discípulos del Estilita, que hizo oración largos años en lo alto de una columna, construyeron después de su muerte un grandioso monasterio con cuatro espaciosas iglesias, cuyas fachadas daban á un patio donde se levantaba la preciada columna, reliquia del santo. Un viajero bizantino de principios del siglo quinto vió el monasterio ya concluído y lo describe de tal suerte que hoy podemos reconocer aún en sus ruinas las distintas partes de que constaba. Este edificio, además de sus excepcionales dimensiones y de que sabemos la fecha exacta de su construcción, tiene gran interés por su decoración de elementos arquitectónicos empleados como adorno: arcos ciegos, columnas adosadas, ménsulas y otros temas que tanto repetirá después el estilo bizantino.

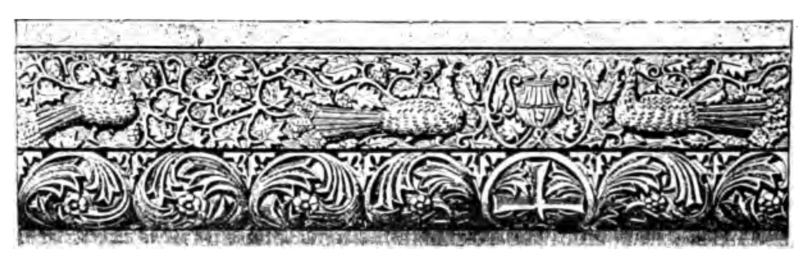


Fig. 87. — Moldura de Dana. *Siria central.*

Los frisos y molduras decoradas del *Kalaat-Simaan* han sido comparados con las decoraciones del palacio de Diocleciano en Spalato (fig. 85). El monumental edificio que hizo construir en las costas de Dalmacia el que podríamos llamar último César romano, tiene una planta muy parecida á la del *Kalaat-Simaan* y esto ha hecho creer que los arquitectos del emperador pudieron ser orientales.

Hallamos en el palacio de Spalato los mismos temas de decoración con motivos arquitectónicos: la superposición de columnas adosadas, aberturas ciegas y cartelas, formando frisos, como en los edificios cristianos de la Siria. Los mismos motivos aparecen también en las termas que el propio emperador Diocleciano hizo construir en Roma y que se han restaurado y excavado recientemente.



Fig. 88. — Convento de Mar Saba. *Palestina.*

Hemos de reconocer, pues, que treinta años antes de la fundación de Constantinopla, cuando Diocleciano construía su palacio en Dalmacia y sus termas en Roma, la arquitectura imperial evolucionaba en la misma dirección que el arte de la Siria, ó estaba ya influída por los arquitectos del Asia. Por lo que toca á la decoración escultórica, las dudas ya no son posibles; en el palacio de Spalato las formas vegetales aparecen interpretadas con el estilo seco y espinoso del Oriente, más geométrico que el de la antigua decoración romana.



Fig. 89. — Convento de San Elías. Vali-el-Kelt. *Monte Carmelo.*

Adviértese en los estilos de la Siria, como en el palacio de Diocleciano, un gusto nuevo para la decoración; la belleza consiste, no en la gracia y morbidez de las hojas, como en los estilos clásicos, sino en la ingeniosa elegancia con que éstas se cruzan y en-



Figs. 90.— El convento de Santa Catalina, en la ladera del Sinaí.

trelazan. Las formas están dibujadas por los huecos profundos que abre el trépano; de la superficie de decoración no se destacan elementos que produzcan sombras, sino que las esculturas de los frisos, hojas, tallos y pequeñas figuras de animales y amores se dibujan por lo obscuro de los huecos que ha hecho el trépano (figs. 86 y 87).

El área de extensión de este estilo primitivo cristiano de la Siria es vastísima; las dos misiones americanas, de la Universidad de Prínceton y de Miss Bell, han dado á conocer innumerables monumentos más al Norte y hacia el Este del mismo género. Todos son ruinas de iglesias, construídas en piedra, con grandes bóvedas medio derribadas, y con la misma típica decoración señalada ya por el conde Vogüé. Algunos tienen lápidas con fechas, otros son monumentos sin historia, olvidados en el desierto, que de ser tan antiguos como creen los críticos eslavos, serían los verdaderos antecedentes de todas las iglesias cristianas medioevales.

Hacia el Sur, los conventos de la Palestina han continuado habitados, por el empeño que tenían los cristianos en permanecer, aun en plena dominación árabe, cerca de los Santos lugares. Ello hace que hayan sufrido restauraciones, y aunque conservan restos de la edificación primitiva y tesoros artísticos de los primeros siglos cristianos, su aspecto ha cambiado muchísimo. Así son, por ejemplo, los dos grandes cenobios de la Palestina: el de Mar Saba y el de San Elías, donde las obras del tiempo de la dominación franca aparecen superpuestas á las partes bizantinas y á las primitivas paredes de los viejos templos cristianos (figs. 88 y 89). El de Santa Catalina, en el Sinaí, posee aún una biblioteca con manuscritos de los siglos IV y V. De él proceden las iconas de Kiew y otras de las raras joyas que se han traído ahora á Europa (fig. 76).

Al primer libro de Melchor de Vogüé sucedió, con un intervalo de veinte años, la obra colosal de Brünow, titulada: *Provintia Arabia*. Este era el nombre genérico con que los romanos designaban las varias regiones de la Siria, en el extremo oriental de su imperio. Los viajes y el libro de Brünow tuvieron por objeto estudiar, no sólo los monumentos cristianos, sino también los campos de las legiones, las vías militares, los teatros y basílicas que la administración romana habíase esforzado en edificar para establecer en el desierto una población adicta que la defendiera de las invasiones de los reyes partos. Este perpetuo campo de batalla del imperio romano, que fué el Oriente, estaba sembrado de recintos



Fig. 91.—Castillo de M'schatta. *Siria.*

militares, de planta cuadrada, con murallas defendidas por torres, y en el interior las calles rectilíneas de los cuarteles para los destacamentos de la legión, y casi paralelamente, marcando la frontera, los castillos magníficos de los reyezuelos y gobernadores partos, desafiando á los latinos con la suntuosidad decorativa de sus estilos orientales (fig. 91). Estos tres elementos estuvieron allí en prolongado contacto: las fervorosas poblaciones cristianas de la Siria extendiéndose hasta los límites del desierto, los campamentos romanos de las legiones, que las defendían, y los caudillos partos, con su arte completamente oriental, comunicándoles el gusto estético y sus procedimientos constructivos. Ahora ya no nos extrañará, pues, que las formas de las cúpulas persas hayan llegado á Siria y de allí pasado á Bizancio, ni que los relieves y la decoración de los estilos cristianos demuestren conocer las fantasías de los entrelazados y las cálidas complicaciones decorativas del Oriente.

En el primer volumen de este libro hemos reproducido el relieve famosísimo que decoraba las fachadas del castillo de M'schatta, como un ejemplo característico del contraste entre la ornamentación nueva oriental y los viejos métodos del arte clásico griego romano.

El castillo de M'schatta es también un monumento de fecha incierta; si fuese seguro, como cree Strzygowski, que la escultura de su friso famoso es del siglo v, esto es, anterior á la construcción de Santa Sofía de Constantinopla, no sería posible poner en duda que los principios esenciales de la decoración bizantina se habrían iniciado en el Oriente, en los llanos pedregosos de la Siria y en los confines del desierto mesopotámico.

Pero lo que resulta perfectamente comprobado, es que todo el Oriente ro-

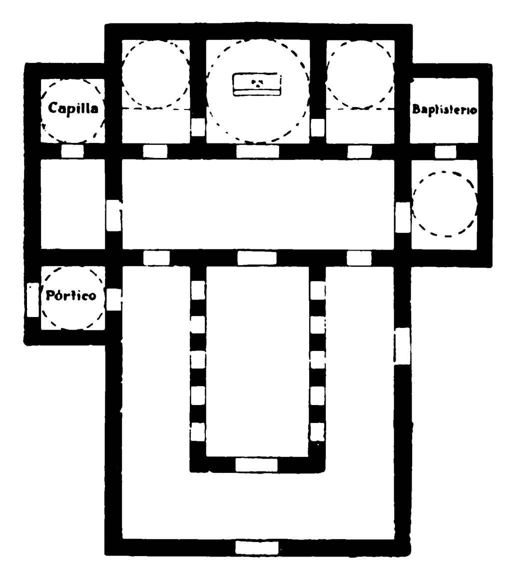


Fig. 92. — Planta de la iglesia del monasterio copto de Auba Bishoi. *Alto Egipto.*

mano, desde las orillas del Ponto al Eufrates y desde las mesetas del Asia Menor hasta el Egipto, todo él rebullía en los primeros siglos, y las iglesias cristianas se lanzaban con movimiento impulsivo á la creación del nuevo dogma y del nuevo arte. Su eco llegaba hasta Roma, pero los centros capitales eran Éfeso, Seleucia, Antioquía, Jerusalén, y Bosrha y Palmira en el desierto. En una de las muchas ruinas de esta época que existen en Siria, las de la ciudad de Madaba, puede verse, en el suelo de una iglesia, un mosaico geográfico, con la visión en perspectiva de toda esta tierra cristiana. En el centro está Jerusalén, cándidamente dibujada, con sus murallas y puertas, sus calles porticadas y edificios principales (fig. 102). La forma de Jerusalén es elíptica, rodeada de murallas con torres; una calle ancha, porticada, va de un extremo al otro: debe ser la *Vía Recta* de los peregrinos, que empezaba en la puerta llamada aún de Damasco. En esta calle se ve un edificio levantado sobre gradas, con tres puertas, que debe ser la iglesia del Santo Sepulcro. Otra vía que forma ángulo, con pórtico sólo á un lado, debe ser la *Vía Dolorosa.*

En las demás partes de la *carta de Madaba,* la topografía del país es bastante exacta, con sus ríos y lagos, donde circulan barcas y se ven nadar peces; todos los lugares están indicados por sus nombres griegos; con ayuda de la imaginación, el plano del mosaico de Madaba nos permite repoblar de nuevo aquella región hoy solitaria.

Otro centro de producción artística, en los primeros tiempos del cristianismo, era, á no dudar, el viejo Egipto. Alejandría mantenía con Roma relaciones más íntimas acaso que las capitales del Asia. Ya hemos visto que, según el parecer de la crítica moderna, algunos objetos del arte suntuario cristiano fueron producidos en Alejandría, recogiendo las últimas inspiraciones del arte helenístico, que en esta ciudad tuvo su centro principal. Mas para encontrar en Egipto edificios cristianos de importancia, hemos de remontarnos hasta el arte llamado copto, de los monjes famosos de la Tebaida. El Egipto permaneció adicto á sus antiguos conceptos religiosos hasta el tercer siglo; antes de la persecución de Decio, sólo Edfú, en el alto Nilo, había dado dos mártires á la nueva Iglesia. Su conversión al cristianismo parece que fué más por rebeldía al imperio romano que por convicción piadosa; pero una vez apegado á la nueva doctrina, la glorificó con torrentes de sangre. Las últimas persecuciones en Egipto tuvieron un rigor no superado en ninguna otra provincia del imperio, y desde entonces sus obispos



Fig. 93. — Friso copto. *(Museo de Nueva York)*

pudieron presentarse en los concilios con el respeto y la autoridad que les daban tantas innumerables víctimas de la fe.

Fué también Egipto el que dió principio á la vida monástica, que en seguida se propagó por todo el Oriente; primero Antonio, después Pablo y su discípulo Macario, luego los grandes fundadores de conventos coptos, con Schenudi á la cabeza, son los antecesores de San Benito y San Basilio, que establecieron las primeras órdenes regulares. Estos cenobios de los monjes egipcios llegaron á tener proporciones exageradas, pero pronto se perdió aquel fervor primitivo característico y los conventos coptos contribuyeron poco á la formación del dogma cristiano: su principal interés fué el de producir una escuela artística. La iglesia cristiana del Egipto se aisló completamente después del concilio de Calcedonia, abrazando la herejía contra el común acuerdo de la Iglesia. De aquí que el arte copto, reducido á sus propias fuerzas, tuviese que buscar de nuevo en los simbo-



Fig. 94. — Esculturas coptas. *Egypt exploration fund.*

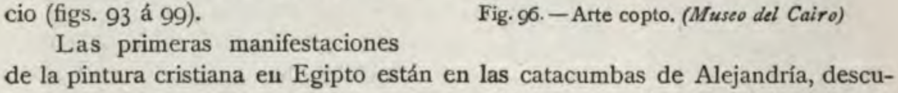


Fig. 95. — Arte copto. *(Museo del Cairo)*

lismos de la antigua religión egipcia los temas que le faltaban del arte cristiano. Este fué, pues, el papel de Egipto en la historia del desarrollo de las formas del arte nuevo; en un principio, Alejandría contribuye á él con su escuela helenística, después el arte copto se aleja de la corriente universal para cristianizar la mitología egipcia y oriental, bautizándola con una interpretación extraña. En el intermedio de estas dos etapas se construyen los grandes conventos de la Tebaida, de los que aún quedan importantes ruinas: todos tienen una planta parecida, son grandes recintos rectangulares con una muralla lisa, terminada con la gola egipcia, y en el interior la iglesia, de planta de cruz, con las cúpulas en el crucero ó en los ábsides (fig. 92). Estas cúpulas están sostenidas por trompas, á diferencia de las iglesias de la Siria; á veces en los ábsides se abren nichos, separados por columnitas decorativas. La escultura tiene representaciones de una mitología cristiana bárbara, pero el estilo de decoración es de hojas angulosas que llenan todo el campo del relieve, como se ve en el arte de Bizancio (figs. 93 á 99).



Fig. 96. — Arte copto. *(Museo del Cairo)*



Las primeras manifestaciones de la pintura cristiana en Egipto están en las catacumbas de Alejandría, descubiertas en 1864, cerca de la columna llamada de Pompeyo. El estilo de los frescos es muy parecido al de las catacumbas romanas, y esto aumenta también la verosimilitud de la procedencia egipcia de ciertos temas. Más tarde los monjes coptos pintaron también sus iglesias; se conservan restos de frescos en las iglesias de los monasterios de Bauit y Sakkarah, con las representaciones



Fig. 97. — Orfeo. Relieve copto. *(Museo del Cairo)*

evangélicas mezcladas con figuras de santos locales. El Cristo ó la Virgen acostumbran á estar pintados en los lugares preferentes de las bóvedas del ábside (fig. 100). En 1912 se descubrió una colección importante de manuscritos coptos, algunos de ellos con miniaturas, que fué adquirida para la biblioteca de Mr. Pierpont Morgan, de Nueva York.

Lo que más nos da idea del arte copto, son las telas; el Egipto, gracias á su clima, que lo conserva todo indefinidamente, nos ha legado un considerable número de túnicas y sudarios con bordados de los primeros siglos cristianos (figura 101). Todos los museos de Europa poseen hoy ejemplares de esta escuela artística de tejidos; sus entrelazados, sus monstruos y figuras son inolvidables por lo típicos para el que los ha contemplado una sola vez. Una gran parte de estos tejidos coptos fué encontrada primero en Antinoe, ciudad romana fundada por Adriano, que llegó á ser la capital administrativa del Alto Egipto, pero hoy se les encuentra ya con mucha frecuencia en todas las tumbas cristianas de los primeros siglos.

En el transcurso de este capítulo hemos visto aparecer, en la historia del arte, nuevos pueblos y regiones. Ya no será Roma solamente la que monopolice con los frescos de sus catacumbas y los mosaicos de sus basílicas la producción del arte cristiano; nuevas provincias aparecen, dotadas de una rara facultad de crear y desarrollar los nuevos tipos. Acaso al lector, acostumbrado á las ideas tradicionales, le parezca excesivo el espacio que concedemos aquí al Oriente y al Egipto. Estas son, sin embargo, las tierras del porvenir; incesantes descubrimientos hacen volver la atención hacia aquellas regiones de los desiertos de roca de la Siria ó de las apartadas montañas del valle alto del Nilo. Cada día aumenta el convencimiento de la fuerza





Figs. 98 y 99.—Relieves coptos. *(Museo de Nueva York)*

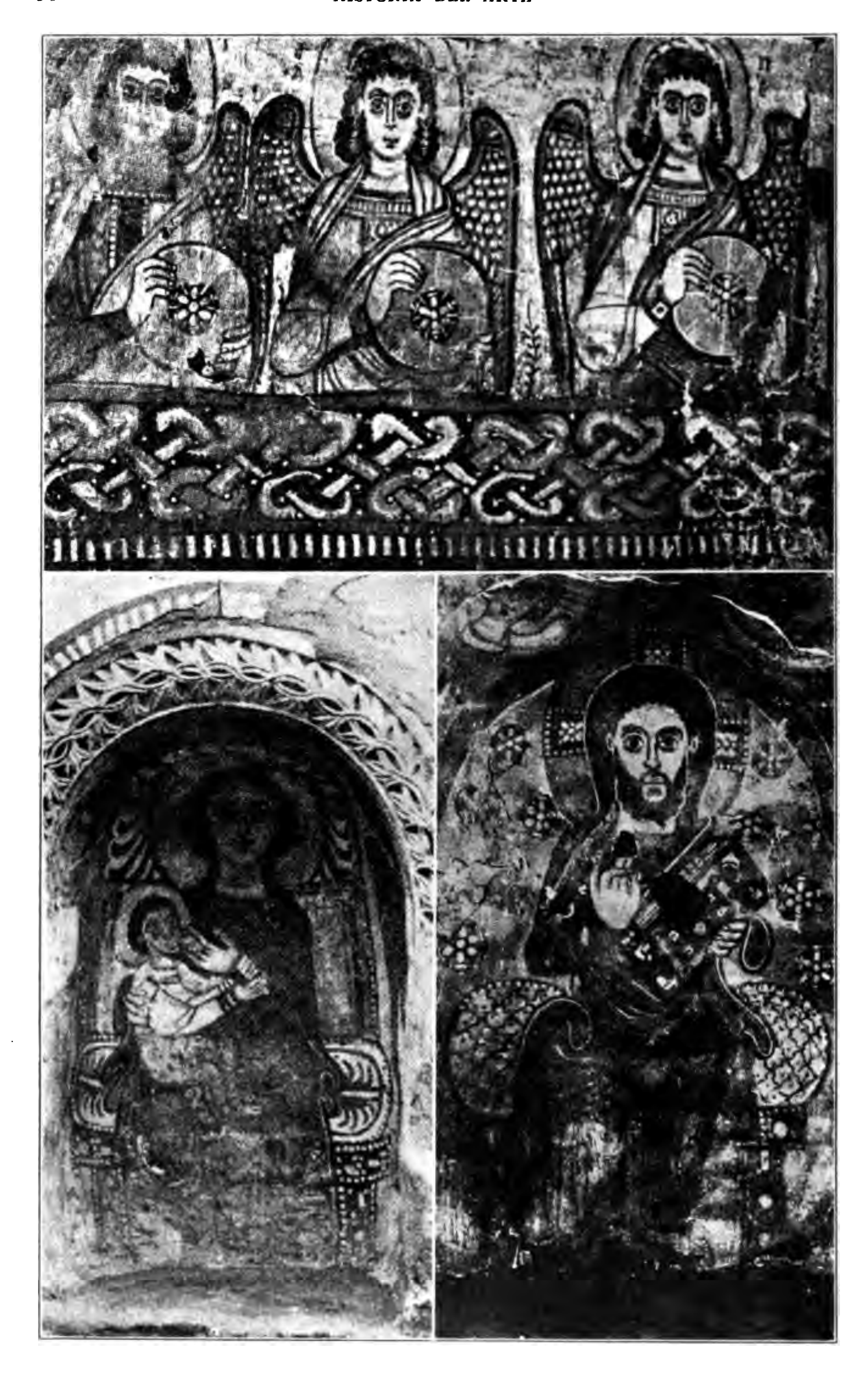


Fig. 100.— Pinturas del convento copto de San Jeremías de Sakkarah.

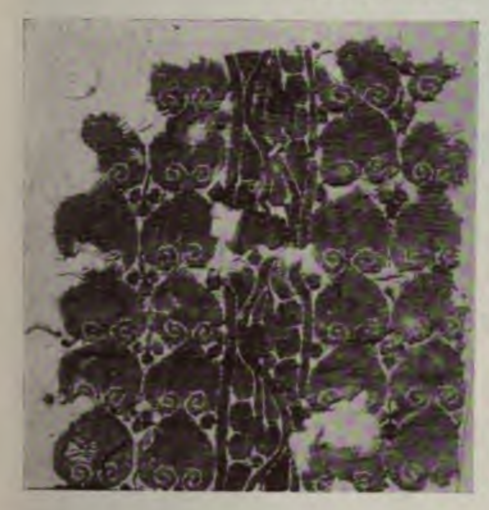





Fig. 101. — Telas coptas. *Colección Pascó.* Barcelona.

creadora y original de estos primeros cristianos del Oriente. Acaso la misma Roma hubo de recibir sus lecciones; Bizancio seguramente se aprovechó de todos sus inventos para llegar á los magníficos resultados de su arte imperial.

Resumen.— Una teoría se ha venido sustentando estos últimos años acerca del origen oriental del arte cristiano y bizantino. En algunos casos, el hecho de la procedencia parece ser cierto para algunos importantes objetos que se encuentran en el Occidente, seguramente venidos del Oriente. En la arquitectura quedan aún muchas dudas, pero no se puede negar que, por lo menos en los últimos tiempos del imperio, la construcción romana estaba ya influída por elementos orientales, como vemos en el palacio de Diocleciano, en Spalato. Del Oriente, las dos regiones que al parecer tuvieron una vida espiritual más intensa en los primeros siglos cristianos, son la Siria y el Egipto. Las regiones en la actualidad desiertas de la Siria estaban entonces muy pobladas, y subsiste infinidad de ruinas de iglesias y monasterios que en nuestros días van siendo exploradas.

En el Egipto, más tarde, se formó un arte cristiano particular de la iglesia copta, el cual había de influir no poco en la constitución del arte árabe.

Bibliografía. — M. DE VOGÜÉ: *L'architecture civile et religieuse en Syrie*, 1877. — H. C. BUTLER: *Expedition to Syria*, 1903. — M. BELL: *Travels in Cilicia et Lycaonia*, 1909. — DUSSAUD: *Mission dans les regions désertes de la Syrie moyenne.* — STRZYGOWSKI: *Orient oder Rom*, 1901, y *Kleinasien*, 1903. — AJNALOW: *Orígenes helenísticos del arte bizantino*, 1900 (en ruso). — KONDAKOFF: *Voyage au Sinai*, 1882. — BRUNOW: *Provintia Arabia*, 1909. — WICKOFF: *Die Wiener Genesis*, 1895. — HASELOFF: *Códex Purpúreus Rossanensis*, 1898. — MUÑOZ: *Il Codice purpureo di Rossano ed il fragmento sinopense*, 1907. — OMONT: *Peintures d'un manuscrit grec de l'Evangile.* — A. BUTLER: *The ancient coptic churches of Egypt*, 1884. — GAYET: *L'art copte*, 1902.

Revistas. — *Zeitschrift der Deutschen Pälastine-Vereins. Journal Asiatique. Revue Archeologique. Revue Biblique. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen gessellschaft. Palestine exploration fund. Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. Oriens cristianus.*

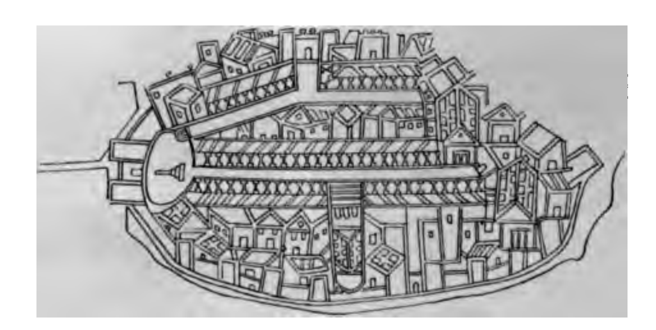


Fig. 102. — Vista de Jerusalén en el siglo IV. *Mosaico de Madaba.*



Fig. 103. — Cisterna de Constantinopla.

CAPÍTULO IV

FUNDACIÓN DE CONSTANTINOPLA. — EDIFICIOS CONSTANTINIANOS EN BIZANCIO Y PALESTINA. — EL ARTE BIZANTINO EN TIEMPOS DE TEODOSIO Y JUSTINIANO. SANTA SOFÍA DE CONSTANTINOPLA. — IGLESIAS DE RÁVENA

Se ha creído generalmente que al construir el emperador Constantino, en las orillas del Bósforo, la nueva capital, no hizo más que repetir, con más joven belleza, el mismo plan, la misma idea de ciudad, de aquella eterna Roma, que quedaba al Occidente y que hasta entonces había sido la cabeza del imperio. El establecimiento en Bizancio de familias patricias romanas, la división de la ciudad en colinas y barrios, como Roma, y el decreto ordenando que fuese llamada «la segunda Roma», han favorecido la difusión de la creencia de que Bizancio, ó Constantinopla, como la llamamos hoy nosotros, no fué en su origen más que una gran colonia latina, que, por el capricho de un emperador, se estableció en los estrechos que separan á Europa del Asia. Sin embargo, ya hemos visto cómo hacía tiempo que Roma no era ya el centro espiritual del mundo y cómo el Oriente, en los primeros siglos cristianos, se despertaba, rechazando la tutela de

Roma y recogiendo de nuevo la tradición helenística, formándose un arte propio y una cultura independiente de la latina. Ya Diocleciano se había establecido en Nicomedia y en Spalato; Constantino, preocupado por la necesidad de poseer una nueva capital en el Oriente, había pensado primero en resucitar á Troya, en el Asia, pero por fin se fijaba en la pequeña población griega de Bizancio, cuyos orígenes eran muy obscuros y había tenido hasta entonces muy insignificante participación en la historia griega. Este emplazamiento resultaba favorecido por la vecindad de las canteras de mármol del Proconeso, en la ribera asiática, donde debía florecer la escuela de marmolistas bizantinos que enviaban sus columnas y esculturas á las más lejanas ciudades del imperio.

Un historiador del siglo IV dice que el mismo Constantino señaló con la punta de su lanza el recinto de la nueva capital, cuyas obras se llevaron á cabo con tanta actividad que pocos meses después, en Marzo de 330, ya tuvo lugar la ceremonia de la consagración de la metrópoli. No queremos analizar hasta qué punto estas indicaciones pueden ser exactas, pero es seguro que Constantino dejó su ciudad completamente formada, construídas sus murallas y sus puertas, provista de aguas, y dotada de los principales núcleos de edificios monumentales que, incesantemente reedificados, la adornaron durante la Edad media.

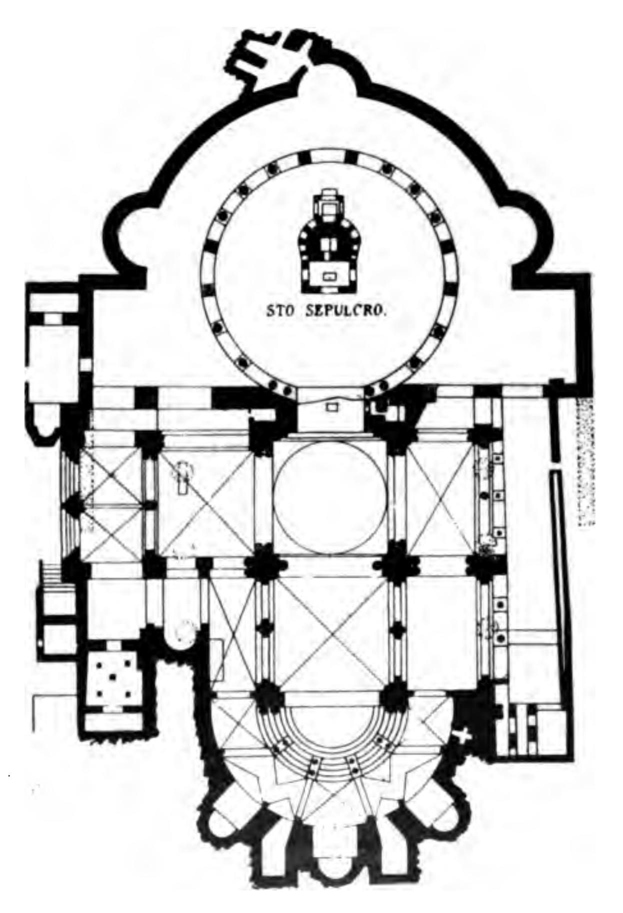


Fig. 104. — Planta del Santo Sepulcro después de las cruzadas. JERUSALÉN.

Una calle porticada como la que hemos visto atravesaba Jerusalén, en el mosaico de Madaba (fig. 102), y en Constantinopla se llamó de la Mesa, iba del extremo oeste de la puerta de las murallas hasta la orilla del mar, en el Cuerno de oro. Esta calle central cruzaba también la gran plaza cuadrada llamada del Augústeo, tan famosa porque en ella estaban los principales edificios de Bizancio.

El Augústeo guardó toda la Edad media la disposición que tenía

desde su origen, en tiempos de Constantino. En sus cuatro lados corría un pórtico de columnas, donde, junto á las imágenes del Redentor y de temas cristianos, se habían instalado las más célebres obras del arte pagano. Para proveer de esculturas famosas á la nueva capital se habían despojado las antiguas ciudades del Oriente; de Atenas, de Rodas, de Antioquía y de Seleucia llegaban en abundancia las estatuas; en Roma mismo se conservaba el recuerdo de una opulenta matrona que envió graciosamente varias notables esculturas para cooperar al pensamiento del César cristiano. Este doble carácter de ciudad helenística y capital cristiana no lo perdió nunca Bizancio en toda la Edad media; cuando los cruzados, en el siglo XIII, se apoderaron de Constantinopla, pudieron aún destruir el famoso Hércules en bronce de Lysipo, que se conservaba en uno de los pórticos del Augústeo. En cambio, una cruz monumental con gemas se levantaba en medio del Foro, y la imagen del Buen Pastor parece había sido adoptada para adornar las fuentes, como tema decorativo consagrado á este objeto especial.



Fig. 105.—Vista exterior de la iglesia actual del Santo Sepulcro. JERUSALÉN.

A un lado del Augústeo se levantaba el Senado, uno de los más bellos edificios de la capital y del que tenemos pocos recuerdos; en los otros dos, el Hipódromo y el Palacio imperial, y, por fin, en el fondo, la iglesia de la Divina Sabiduría ó de la *Santa Sofía*, edificada primero por Constantino y reconstruída después con tanta esplendidez por Justiniano. De todos los edificios del Augústeo, Santa Sofía es también el único monumento que se ha conservado hasta nuestros días; el Senado y el Palacio imperial han desaparecido sin dejar huella, y del Hipódromo no queda, en la Constantinopla turca, más que la señal de su emplazamiento por el obelisco egipcio traído por Teodosio, con su base cubierta de esculturas y que durante toda la Edad media se irguió en el centro de la espina. La superficie del Hipódromo forma hoy todavía la plaza del Ab-Medián; sólo por él y por Santa Sofía se puede fijar el emplazamiento de los demás edificios de este grupo monumental del centro de Bizancio, cuya posición relativa conocemos por descripciones literarias.

La iniciativa de Constantino fué secundada por los ricos patricios, los que podríamos llamar ya grandes feudatarios, que trasladaron de Roma á Constantinopla sus bienes y familias. Como los nobles barones medioevales más vecinos á

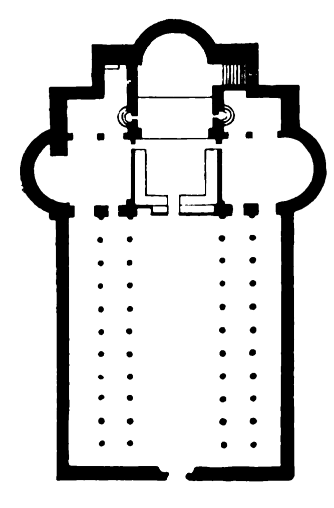


Fig. 106. — Planta de la iglesia de la Natividad en Belén.

la realeza y los cardenales del Renacimiento, algunos de los primeros magnates bizantinos tenían residencias magníficas que competían con las de la corona. Una de ellas, de un cierto Lausos, tenía proporciones colosales; el grupo de su palacio y dependencias ocupaba un barrio entero al lado de la calle transversal de la Mesa.

Cuando alguno se resistía á expatriarse de la vieja capital, Constantino encontraba la manera más expedita de convencerlo. Así resulta curiosa la anécdota según la cual envió á Persia doce de sus más ricos generales, con la excusa de una campaña, y mientras tanto hacía venir á Constantinopla sus familias y encargaba á sus arquitectos que reprodujeran en Bizancio los palacios que poseían en Roma, con el mismo número de puertas y ventanas.

Pero todos estos edificios constantinianos de la capital han desaparecido. Acaso las únicas construcciones del siglo IV que se conservan en Bizancio son sus famosas cisternas, cuya disposición no ofrece precedentes en la arquitectura romana. El área del recipiente está dividida en un cuadriculado por medio de hileras de columnas paralelas, sobre las que se apoyan ingeniosas bóvedas esféricas, que recuerdan en seguida los sistemas de cubierta del Oriente y más propiamente de la Siria (fig. 103). A veces las columnas, para levantar más la bóveda, sirven de apoyo á otra segunda serie de columnas, que forman un nuevo piso, pero siempre las cubiertas son estos innumerables casquetes esféricos, contrarrestándose los unos con los otros.

Los capiteles de las columnas de las cisternas de Constantinopla, aunque sin decoración, tienen también formas que quedarán ya como típicas en el arte bizantino y que no recuerdan nunca los capiteles clásicos, empleados por el arte romano; no deja de ser, pues, harto significativo que las únicas construcciones que se conservan en Bizancio de la época de su fundación, muestren ya la originalidad de un nuevo estilo y no sigan para nada las tradiciones latinas.

Estos detalles de la construcción y de las formas de las cisternas primitivas de Bizancio pudieran ser indicio de que, al fundarse la nueva capital, el arte adoptaba ya procedimientos y gustos orientales; en cambio, los monumentos elevados por el propio Constantino en Roma, tienden á probar lo contrario: tanto su arco como las basílicas de San Pablo extramuros y del Vaticano son de un extraño estilo clásico.

También es ambiguo el carácter de los edificios que este emperador mandó erigir en Palestina. Cuando, á indicación suya, el obispo de Jerusalén construye la primera iglesia del Santo Sepulcro, Constantino en persona, además de la idea, le facilita los planos; los historiadores nos han conservado una de sus cartas, con las instrucciones imperiales para llevar á su debido término la construcción de aquella iglesia.



Fig. 107.—Interior de la basílica constantiniana de Belén.

Después de consignar el prodigio del descubrimiento del sepulcro del Salvador, Constantino recomienda «que se tomen todas las disposiciones para construir, no solamente la basílica, superior á todas las demás del mundo entero, sino también para proveerla de todos los accesorios para el culto, que superen en esplendor á los que existen en otros santuarios.» Ordena, al efecto, reunir todos los obreros, con los materiales y columnas preciosas, «porque es justo,—añade,—que el lugar más maravilloso del mundo reciba una decoración digna de él.»

Y, por fin, el emperador acaba diciendo: «Yo deseo saber de vos si es necesario decorar el techo de la basílica con casetones ó por algún otro sistema; si prefiriérais los casetones, podrían éstos revestirse de oro.» La intervención del emperador llegaba hasta pedir la nota del número de columnas, de mármoles y casetones que serían necesarios, para proveer con oportunidad á todos aquellos fines. La gran iglesia del Santo Sepulcro, destruída por un incendio y aprovechados sus restos por las infinitas capillas de todas las comuniones cristianas, es hoy una extravagante construcción en la que apenas se distinguen las líneas generales del edificio levantado por Constantino. Este tenía una forma mixta de basílica y de iglesia circular; según la descripción de Eusebio, al final de las tres naves, separadas por la doble columnata, había una capilla circular cubierta con una cúpula, sostenida por doce columnas, en recuerdo de los doce apóstoles, cuya forma fué respetada por los cruzados (fig. 105).

Según la descripción de Eusebio, delante del templo se había dejado espacio para un atrio. Existía allí un patio rodeado de pórticos, y más allá habíase urbanizado el lugar con unos propileos que anticipaban la riqueza acumulada en el interior.

El edificio del Santo Sepulcro fué un modelo, toda la Edad media, para las iglesias de planta circular, y sobre todo en el siglo XII, para las de la orden del



Fig. 108. — El emperador y el arquitecto. *(Miniatura del manuscrito de las crónicas de Santa Sofía.)* VATICANO.

Temple; hoy, después de tantas transformaciones, conserva aún una pobre cúpula de madera, recuerdo de la obra primitiva en piedra (fig. 104).

La segunda iglesia constantiniana de Palestina era la basílica construída sobre el lugar del nacimiento de Jesús, en la gruta de Belén. En la vida de Constantino, por Eusebio de Cesarea (el panegirista del emperador y su familia), después de habernos explicado el viaje de Santa Elena á Palestina, cuenta la iniciativa que tomó la piadosa princesa para perpetuar el recuerdo de los lugares santificados por hechos memorables de la vida de Jesús. «Ella consagró dos templos al Dios que adoraba, uno en la montaña de su ascensión, y el otro en la gruta obscura de su natividad... La santa emperatriz decoró el lugar del nacimiento del Salvador con una riqueza extremada. Más tarde, todavía Constantino aumentó la belleza del santuario con oro, plata y las más excelentes pinturas.»

La basílica de Belén, muy maltratada por cierto, no ha sufrido, sin embargo, tanto como su hermana del Santo Sepulcro; todavía pueden verse en ella las columnas que separan sus cinco naves, con los magníficos capiteles corintios, del más puro estilo clásico (figs. 106 y 107). Es interesante observar que mientras la iglesia de Jerusalén representa una mezcla de la cúpula oriental y la basílica latina, en Belén la forma de la planta, la disposición de las naves y la cubierta son todavía las de una obra puramente clásica.

La basílica de Belén es en todo semejante á las basílicas romanas, una hermana de la de San Pablo extramuros y la antigua del Vaticano en Roma. Hoy está toda blanqueada y con el coro en el centro, para el rito griego, que la desfigura, no conservando nada de la decoración constantiniana; su único adorno son unos mosaicos en las paredes laterales con representaciones de los concilios, mucho más posteriores.

Resulta, pues, aún harto obscuro el estilo de las primitivas construcciones imperiales de Bizancio y Palestina; de todos modos, en los dos siglos que van de Constantino á Justiniano, el arte de Bizancio se irá caracterizando y haciéndose cada vez más oriental y menos latino.

Del reinado de Teodosio queda aún en Constantinopla el pedestal de uno de los obeliscos, adornado de relieves con el emperador presidiendo los juegos

del Hipódromo, y de esta época parecen ser algunos capiteles, empleados después en otros edificios bizantinos, con unas hojas de acanto onduladas como si las agitara un remolino de viento.

Pero durante el largo reinado de Justiniano las vacilaciones se acaban y se construye decididamente con un estilo nuevo.

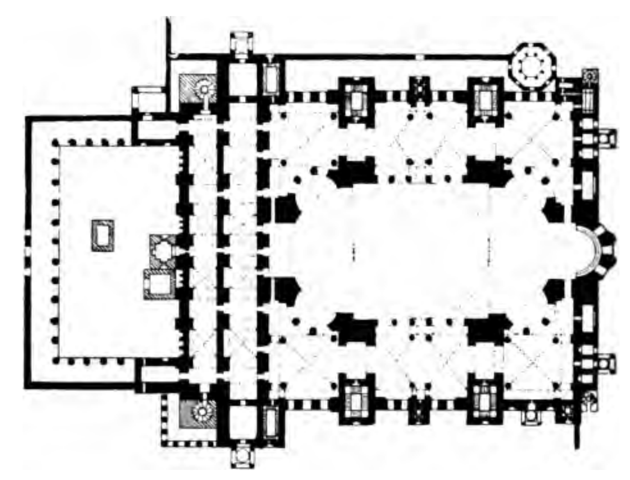


Fig. 109. — Planta de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

El más famoso edificio de esta época y de todo el arte bizantino es ya la iglesia metropolitana de Santa Sofía de Constantinopla, convertida en mezquita por los turcos. En ella están empleados ya todos los métodos constructivos y los más ingeniosos recursos de la construcción bizantina; es el mayor monumento de este arte singular y al mismo tiempo el primero en su género. Durante los doscientos años que van de Constantino á Justiniano, el arte imperial, impregnado de los procedimientos de la Siria y aun del más lejano Oriente, acaso de las obras persas de las dinastías sasánidas, hubo de pasar de las basílicas casi romanas, como la iglesia de Belén, á este prototipo ideal de las formas nuevas.

Como en los tiempos de Constantino, también aquí era debida la obra á la iniciativa personal de un monarca; el emperador se había hecho levantar, en medio de sus construcciones, una habitación provisional para inspeccionar diariamente el estado de los trabajos (fig. 108). El pueblo atribuía la forma de la planta y todos los detalles de la iglesia á la inspiración de un ángel, que conversaba á menudo con el emperador. Procopio, el historiador de la época, en su libro sobre los edificios de Justiniano, explica también la parte capital que en ellos tuvo el monarca y las consultas que diariamente le hacían los directores de la obra. «Servíase para sus ideas,—dice el escritor oficial,—de Artemio de Tralles, príncipe sin ninguna excepción de todos los arquitectos é ingenieros, no sólo de su tiempo, sino de todos los que se habían sucedido hasta entonces; pero aunque éste era el primero, juntò á él estaba también Isidoro, nacido en Mileto, hombre de singular inteligencia y verdaderamente digno de que se le llamase para la ejecución de la obra concebida por Justiniano Augusto... Hay que hacer justicia á la gran perspicacia del emperador,—prosigue diciendo Procopio,—que, entre todos los hombres de su arte, supo escoger aquellos que mejor podían interpretar sus altos pensamientos. Y así consiguió que esta iglesia resultara un producto inusitado de belleza, superior á la capacidad del que la contempla, que queda maravillado, y superior á cuanto imagina el que oye hablar de ella desde lejos.»

Estas palabras del historiador bizantino reflejan la misma conciencia de la



Fig. 110.— Vista de las cúpulas de Santa Eirene y Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

belleza excepcional que se había realizado, como la tuvieran Fidias y Pericles al ejecutarse unos diez siglos antes el Partenón. Pero, ¡cuán diferente ya el sentido de la belleza de unos y otros!

Santa Sofía había costado tesoros inmensos. Justiniano recomendaba á los gobernadores de las provincias que le facilitaran los mármoles y materiales más preciosos. Un historiador moderno, después de comparar muy justamente el distinto criterio con que los antiguos griegos y los constructores imperiales de Santa Sofía empleaban los materiales, y cómo los primeros habían preferido la simple belleza del mármol blanco para los monumentos más preciados, como el Partenón ó los Propileos, hace justicia al arte bizantino, reconociendo que tanto fausto de oro, tanta riqueza de mármoles y mosaicos, había sido, sin embargo, empleada en Santa Sofía con el gusto más exquisito.

La planta del edificio ya revela que todo él se desarrollará obedeciendo á un nuevo sentido artístico, porque de su simple examen se echa de ver que todas las partes están dispuestas para contener la gran cúpula central, de 31 metros de diámetro, inscrita en un gran cuadrado y sostenida por cuatro pechinas en los ángulos, sobre cuatro pilares (figs. 110 y 111). Esto constituye la principal innovación de la arquitectura bizantina y lo que hace famosa la cúpula de Santa Sofía, porque se apoya sobre cuatro puntos únicamente, y no sobre una ancha pared circular, como eran la bóveda del Panteón de Roma y las de tantas salas de termas que la superaban en diámetro. Las cúpulas romanas se asentaban por sus muros directamente en el suelo, mientras que la gran media naranja de Santa Sofía está en el aire, se sostiene sobre sus arcos y pilares por la compresión que contra ellos ejercen las bóvedas adyacentes, unos grandes nichos que cargan sobre ella con presión inversa en dos de los lados, y en los otros dos el peso está contrarrestado por dos arcos que hacen de contrafuer-

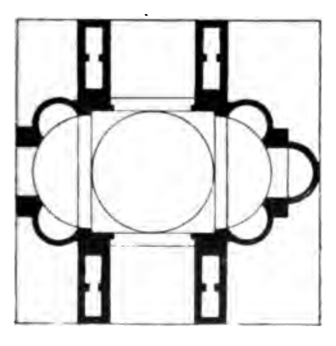


Fig. 111.—Esquema estático de la planta de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.



Interior de Santa Sofía. Las galerías laterales.

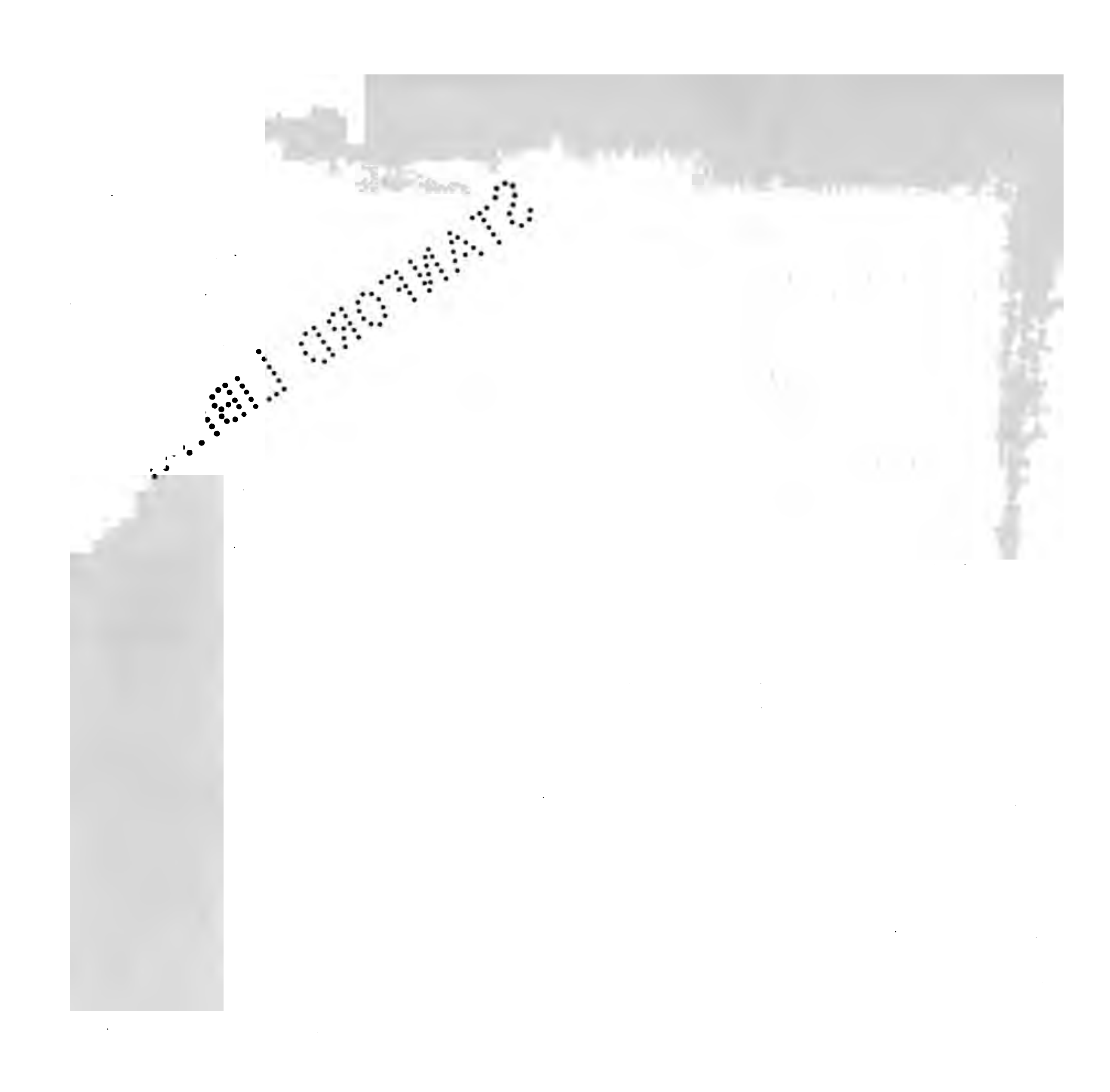




Fig. 112.—Interior de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

tes (fig. 111). Para aligerar cuanto fuese posible el peso de la cúpula, los arquitectos de Santa Sofía adoptaron el sistema de construirla de tejas blancas y esponjosas, fabricadas en la isla de Rodas, y tan ligeras que se necesitaban cinco de ellas para igualar el peso de una teja ordinaria.

Exteriormente, la gran cúpula central no demuestra la importancia de la obra, que está disimulada por un tambor cilíndrico hasta una tercera parte de su altura (fig. 110), en el que se abre una serie de ventanas que dan la vuelta á la zona inferior del gran casquete esférico y sirven para iluminar la iglesia y, al mismo tiempo, para descargar peso de la semiesfera de la cúpula. En el interior, en cambio, la novedad no puede ser mayor; la vista se pierde en lo alto, hundiéndose en aquel gran espacio; no es aquélla la impresión de reposo y estabilidad del Panteón, sino de un mágico equilibrio que sostiene en el aire una cubierta, misteriosamente retenida desde el cielo (fig. 112). Los mosaicos que la decoraban, debían hacer más impresionante todavía aquel gran casquete esférico, lleno de colores; hoy los turcos, bárbaramente, han rascado ó blanqueado con cal las teorías de los serafines y la imagen del Redentor, que se veía en el centro. Sólo en las bóvedas angulares de las pechinas, han tolerado la presencia de los cuatro serafines de alas múltiples, llenas de ojos, típicos de la iconografía bizantina.

Los dos arcos laterales estaban cerrados por las galerías del segundo piso, desde donde la corte y los altos funcionarios presenciaban las ceremonias que se celebraban en el grandioso templo. (Lám. V). De todos modos, estas dos paredes que cierran los arcos no sostienen poco ni mucho el peso de la cúpula y están llenas de aberturas que comunican con el exterior. Toda la carga de la gran semiesfera gravita, pues, sobre los cuatro pilares, y así no es de extrañar, por lo



Fig. 113.— Capitel y mosaicos del pórtico de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

tanto, que los arquitectos de Justiniano los construyeran con especial cuidado. «Estos pilares,—según escribe Procopio,—estaban formados de piedras cuadradas, duras por naturaleza, labradas con mucho arte y unidas, no con cal viva ni con betún, sino con láminas de plomo que se introducen por todos los intersticios.»

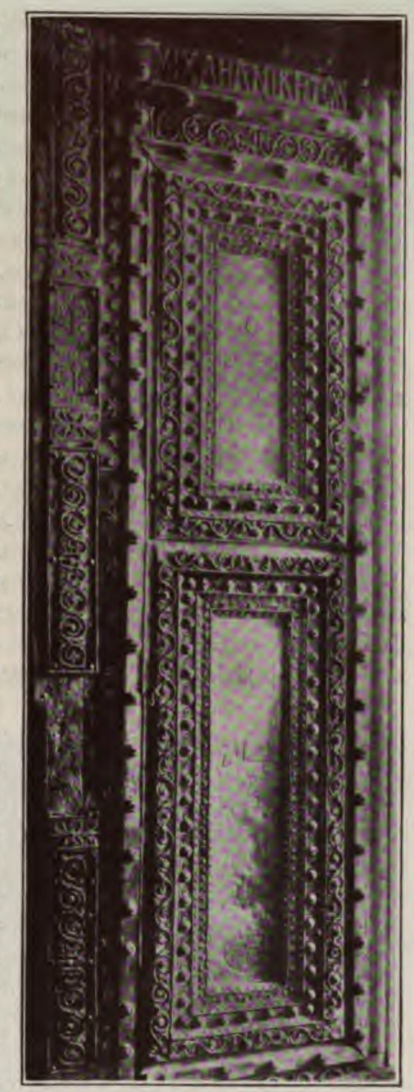
Procopio ensalza también la magnífica decoración del edificio, de sus pórticos y galerías altas, de las que una servía para los hombres y la otra estaba reservada á las mujeres. «¿Quién podría describir,—dice,—la parte superior del gineceo, los mármoles y las columnas empleados en su construcción? ¿Quién podría referir su prodigiosa variedad? Los mosaicos que lo decoran, producen la ilusión de un maravilloso jardín lleno de flores, con el azul del fondo y su verde y amenísimo follaje...»

Todavía hoy estas galerías laterales de Santa Sofía figuran entre las más bellas joyas que tiene en su tesoro la humanidad. Santa Sofía está aún enriquecida con sus dos pórticos, uno anterior, como galería cerrada, que daba al patio cuadrado, y otro más ancho, como nártex ó antesala del inmenso templo, casi intacto con sus bellísimas columnas y mosaicos (fig. 113).

Procopio da también una idea de cómo el emperador cuidó de proveer el templo «de todo el más magnífico ajuar litúrgico,» son sus palabras; el altar solo pesaba cuarenta mil libras de plata. Todos estos objetos han desaparecido, como es natural, pero quedan aún, para darnos una idea de su riqueza, las admirables puertas de bronce que dan ingreso desde el nártex (fig. 114).

Para el sostenimiento del culto se destinó la renta de 300 propiedades y fincas de los alrededores de la capital, y aun los sucesores de Justiniano continuaron aumentando pródigamente con nuevos donativos estas rentas considerables. La iglesia fué construída en poco más de cinco años, desde el 532 hasta el Diciembre del 537, en que tuvo lugar la dedicación, pero muy luego comenzaron

las restauraciones. Procopio escribe que ya en vida de Artemio é Isidoro ocurrieron varios accidentes desagradables en los arcos que sostenían la gran cúpula; pocos años después, ésta se derrumbó por completo y tuvo que reedificarla un sobrino de Isidoro, que había heredado con su oficio la pericia del maestro.


Fig. 114. — Una de las puertas de bronce de Santa Sofía. CONSTANTINOPLA.

Procopio describe, después de Santa Sofía, los demás monumentos construídos ó reedificados por el propio Justiniano en la capital; primero su estatua ecuestre en medio del Augústeo, luego el templo de Santa Eirene y los diversos hospitales. Sigue después un capítulo dedicado al templo de Santa María de las Blanquernas, en el interior del Palacio Sagrado; el templo de Santa Ana, de Santa Zoe y del arcángel Gabriel, de San Pedro y San Pablo, de los Santos Sergio y Baco, y, por fin, el renombrado templo de los Santos Apóstoles, donde se hallaban los sepulcros de los emperadores.

La primera de estas iglesias, Santa Eirene, está todavía en pie, en la vecindad de Santa Sofía (fig. 110). Su historia, como la de todos los edificios de Bizancio, es una sucesión de restauraciones y consagraciones. Una iglesia había sido construída por Constantino en aquel lugar, acaso ya sobre el emplazamiento de un primitivo santuario cristiano de Bizancio, antes de ser convertida en capital. La iglesia de Constantino fué reedificada por Justiniano, después del incendio de 532, y ésta parece ser la que se conserva actualmente; pero el nártex tuvo ya que ser restaurado en 564, después de otro incendio, y las bóvedas por León II el Isáurico, después del terremoto de 740. El nombre de Eirene significa en griego Paz, la hermana de Hagia Sofía, la Santa Sabiduría, que tenía su templo allí vecino. Como construcción, la iglesia de Santa Eirene es una obra bien característica de la arquitectura de Bizancio; su planta consiste en una gran nave central, dividida por un ancho arco en dos partes, cubierta cada una con una cúpula sobre pechinas (fig. 115). Las dos cúpulas son iguales en diámetro, pero distintas en altura; una de ellas está levantada sobre un tambor cilíndrico con ventanas, mientras la otra, más baja, apoya directamente sobre los cuatro arcos. La más alta es hemisférica;

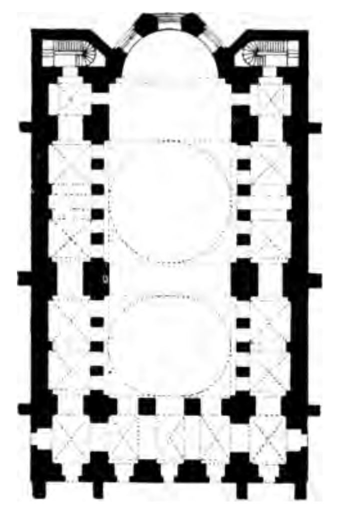


Fig. 115.— Planta de la iglesia de Santa Eirene. CONSTANTINOPLA.

la otra, en cambio, es una superficie oblonga, achatada por los lados. Esta nave central está flanqueada por otras laterales, con bóvedas por arista y galerías superiores cubiertas con otras bóvedas de cañón. Una iglesia de Kassaba (Licia) tiene la misma disposición que Santa Eirene, sólo que, en lugar de dos cúpulas, no posee sino una. Esto nos indica que, en arquitectura, el arte de Bizancio tenía también tipos establecidos, que repetía más ó menos cambiados en las provincias del imperio.

Otra iglesia de Constantinopla, la dedicada á los santos Sergio y Baco, conserva acaso todavía la misma disposición de la primitiva iglesia edificada por Justiniano. Es interesante la sección de la cúpula, con unos segmentos planos y otros arcuados que aumentan su resistencia (fig. 116).

En cambio, ha desaparecido por completo la famosa iglesia de los Santos Apóstoles, tan elogiada por Procopio, quien la describió. «Tenía, — según dice éste, — la forma de dos naves rectas que se cortan en forma de cruz... En cuanto á la cubierta es también con cúpulas, como en Santa Sofía, sólo que aquí éstas son menores. Sobre los cuatro arcos del crucero se levanta la cúpula esférica, también con ventanas y tan excelsa que parece volar en el aire. Sobre las naves, á cada lado de esta cúpula central, hay otras cuatro cúpulas iguales á la del medio, sólo que éstas ya no tienen ventanas.»

La iglesia de los Santos Apóstoles, de Bizancio, tiene para la historia del arte una importancia extraordinaria: ella sirvió de modelo al Occidente, más que ninguna otra construcción bizantina con cúpulas, más que la gran iglesia metropolitana de Santa Sofía, con su combinación excesivamente ingeniosa para que pudieran aprender en ella los arquitectos occidentales. En cambio, la planta sencilla, en forma de cruz, del templo de los Santos Apóstoles, con sus cinco cúpulas que se apoyan unas con otras, era un tipo de fácil imitación, con menos recursos y con materiales menos ligeros que los que se usaban en Bizancio. La primera copia de la planta de los Santos Apóstoles debió ser seguramente el templo de San Marcos, de Venecia, y de allí pasó á las catedrales francesas de la Auvernia, como la de Saint Front de Perigueux, donde tenían los venecianos una colonia muy numerosa.

Todas las iglesias bizantinas de Constantinopla han sido mutiladas y blanqueadas por los turcos, por lo que se hace difícil apreciar su belleza, faltándoles además la decoración de mosaicos y los ornamentos litúrgicos que las enriquecían; en cambio, en Rávena, la sorprendente ciudad italiana de las orillas del Adriático, se conservan casi intactas inapreciables joyas del arte bizantino. La importancia de Rávena

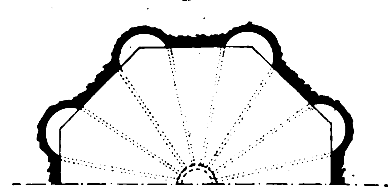


Fig. 116.— Planta de la cúpula de Santos Sergio y Baco. CONSTANTINOPLA.

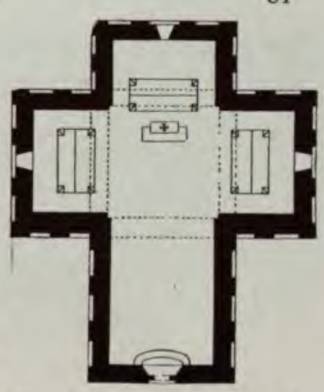


Fig. 117.—Planta del mausoleo de Gala Placidia. RÁVENA.

data ya de la época de Honorio; cuando el emperador de Occidente vió sus provincias de Italia amenazadas por los bárbaros y temió que pronto ni aun la propia Roma sería lugar seguro, trasladó su corte á una obscura ciudad del Adriático, defendida por insanas lagunas y que tenía la ventaja de ser punto favorable para embarcar, en último recurso, en dirección á los estados de su hermano Arcadio, emperador de Bizancio. En la época de Honorio se construyen ya en Rávena varios edificios importantes, y por una providencial fortuna, se nos ha conservado intacto el rico mausoleo de su hermana Gala Placidia, con todas sus decoraciones en mosaico. El mausoleo de Gala Placidia tiene la planta en forma de cruz y está cubierto por dos cañones seguidos de bóveda circular (fig. 117). Esta pequeña construcción causa una fascinación extraña, que no se puede olvidar jamás; tan luminosos son los verdes y azules de la bóveda, sembrada de multitud de estrellas de oro (fig. 118). En el testero se halla la imagen del Buen Pastor, también en mosaico, que aparece rodeado de sus tiernos corderillos, y, haciendo fondo, el gran sarcófago de la princesa, que ocupa el lugar detrás del altar, y á cada lado, en el crucero, los sarcófagos de su hermano el emperador Honorio y de su esposo Constancio.



Fig. 118.—Interior del mausoleo de Gala Placidia. RÁVENA.



Fig. 119. — Exterior del mausoleo de Gala Placidia. Rávena.

Exteriormente, el edificio, construído enteramente de ladrillo, como todos los de Rávena, tiene aspecto simple, más bien pobre (fig. 119), presentando ya la característica decoración de pilares adosados y arquitos ciegos que emplearon después con tanta frecuencia los constructores lombardos y el arte románico medioeval.

No hay duda que, por ciertos elementos, esta primera construcción de Rávena, casi de la época de la separación de los imperios de Oriente y de Occidente, es ya de tipo bizantino, pero en muchos de sus detalles parece aún occidental. De esta misma época, de los primeros años de Rávena como capital, eran cuatro grandes basílicas cuya forma ha desaparecido con las restauraciones; sólo de una tenemos noticias positivas: la catedral edificada por el obispo Orso, en los primeros años del siglo v, una gran basílica de cinco naves que llegó casi intacta hasta el siglo XVIII. Al destruirla para edificar en su lugar una iglesia del Renacimiento, se tuvo cuidado de dibujar la planta y alzado, y el Papa quiso conservar la memoria del vetusto edificio con una magnífica publicación.

Sin embargo, lo qué era el monumento mismo se hace difícil apreciarlo en los grabados; para unos, la basílica de Orso sería simplemente una basílica latina, como las de San Pedro y San Pablo, en Roma; para otros, era ya un edificio oriental bizantino, con solo la planta de las basílicas. A este primer grupo de iglesias de Rávena, de las que no queda más que el mausoleo de Gala Placidia, sigue un período de relativa decadencia de la ciudad, con los trastornos de la irrupción de los godos, hasta que vuelve á recobrar nuevo esplendor durante el reinado del gran Teodorico y la ocupación bizantina que siguió más tarde.

Perdida completamente la Italia, y el imperio de Occidente en manos de los

bárbaros, los emperadores orientales se empeñaron en reconquistar las provincias mediterráneas, haciendo de Rávena la capital de un exarcado, con jurisdicción sobre la Italia meridional, la Sicilia, la costa Norte del Africa y la España. Fué entonces cuando Rávena se enriqueció con nuevos monumentos inestimables que podemos contemplar todavía; semejante á una ciudad dormida, Rávena conserva los principales edificios que en ella levantaron los exarcas por orden de los emperadores de Oriente, sobre todo de Teodosio y Justiniano. En sus calles y en los pórticos de las plazas desiertas, se ven á menudo las columnas antiguas, con sus magníficos capiteles bizantinos, que sirven de pilares á las casas. La ciudad imperial del Adriático, que es hoy una pequeña villa de provincias, rebosa de monumentos; conserva todavía la iglesia mayor de San Apolinar, en la ciudad; otra gran iglesia, también consagrada á San Apolinar, en el puerto; los dos baptisterios, y por fin, la maravillosa iglesia de San Vital, reunida en otro tiempo al palacio de los exarcas.



Fig. 120. — Baptisterio de los ortodoxos. RÁVENA.

De todas estas construcciones, los dos baptisterios son acaso las más antiguas; tienen la planta octogonal, como el de San Juan de Letrán, en Roma, con la piscina de inmersión en el centro, construída de ricos mármoles. Uno de ellos estaba destinado á los cristianos ortodoxos y otro á los arrianos; ambos se hallan revestidos todavía con su primitiva decoración de mosaicos en las paredes y en la cúpula (fig. 120). Exteriormente, construídos de grandes ladrillos, no demuestran la riqueza del oro y los colores que dentro encierran. En el centro de la cúpula está representada la escena del bautismo en el Jordán; debajo, una hilera de apóstoles y santos, con rollos y libros en las manos, y, por fin, en una zona inferior, imitados, con la policromía del mosaico, nichos y cortinas, dentro de los cuales se reproducen diferentes objetos litúrgicos. Esta decoración representando tapices colgantes y mobiliario, y á veces fuentes, en la policromía mural, fué muy del gusto de Bizancio y en los mosaicos de los baptisterios de Rávena encontramos las primeras manifestaciones de este estilo.

La gran basílica de San Apolinar intramuros estaba dedicada primitivamente á San Martín y fué llamada, por espacio de tres siglos, de San Martín con Cielo de Oro, porque su techo debía ser dorado. Pero cuando, en 856, la basílica del puerto, donde se veneraba el cuerpo de San Apolinar, ó sea la actual iglesia de San Apolinar *in Classe,* fué saqueada por los sarracenos, el cuerpo del santo



FOT. TIZIANI.

Fig. 121. — Nave central de San Apolinar el Nuevo. RÁVENA.



FOT. ALINARI.

Fig. 122. — Nave lateral de San Apolinar el Nuevo. RÁVENA.



FOT. ALINARI.

Fig. 123. — Mosaico de las vírgenes. San Apolinar el Nuevo. RÁVENA.

patrón de Rávena fué trasladado, para mayor seguridad en lo sucesivo, á la iglesia de San Martín y ésta cambió su nombre por el de San Apolinar el Nuevo, para distinguirlo del de la iglesia del puerto ó *in Classe*.

Su planta es genuinamente latina; consta de tres naves, separadas por hileras de columnas, con el techo de la central formado por una cubierta de madera (fig. 121); en cambio, las laterales están abovedadas. Los capiteles que separan las naves tienen una decoración de acantos espinosos completamente distinta de los capiteles clásicos de las basílicas de Roma (fig. 122), y encima, entre el capitel y los arcos, un ábaco trapezoidal, que substituye al friso en el arte bizantino. Los mosaicos que hay sobre las columnas de la nave central, son acaso las más bellas producciones del arte nuevo que llegaba del Oriente (fig. 123). El espectador, situado en el centro de la iglesia, ve con admiración desarrollarse á cada lado una procesión de figuras en mosaico, paralelas: á un lado están las santas y vírgenes, que acuden á adorar al Salvador; en el otro lado los santos y mártires, que precedidos por tres ángeles y por los Reyes Magos, llegan en larga comitiva hasta la Virgen con el Niño, que descansa en su regazo, como si la escena de la gruta de Belén se prolongara místicamente al través de las edades. Santos y vírgenes van vestidos al estilo nuevo, son indudablemente obra de maestros orientales. Es imposible describir el encanto de esta iglesia, hoy solitaria, con sus dos largas filas de figuras extáticas de princesas y doctores del Oriente, que abren sus grandes ojos meditabundos en piadoso recogimiento.

La otra iglesia dedicada á San Apolinar *in Classe*, ó sea en el lugar que

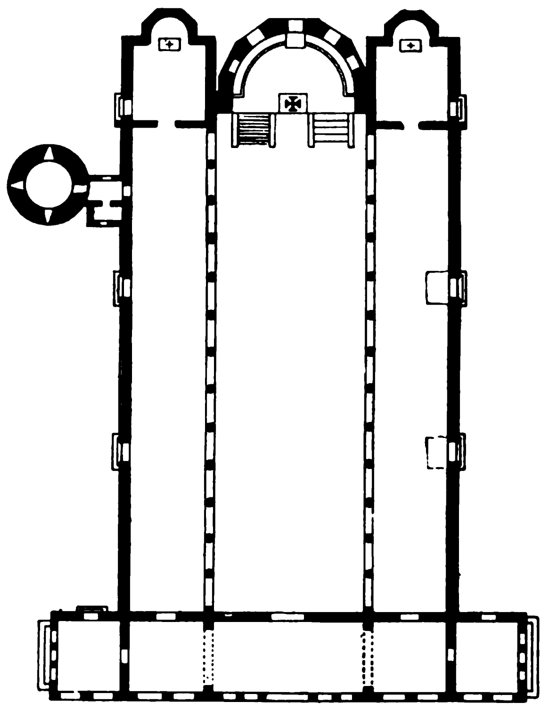


Fig. 124. — Planta de San Apolinar *in Classe*. RÁVENA.

ocupaba el antiguo puerto de Rávena, hoy cegado, dista unos cuatro kilómetros de la ciudad y está en medio de un paisaje de pinos y lagunas, devastado por la malaria. Fué comenzada en 534 y concluída ya ocho años más tarde (figura 124). Consta de tres naves separadas por columnas, muy semejantes á las de San Apolinar el Nuevo, con capiteles de ricos follajes y el ábaco trapezoidal; encima, en lugar del friso de los santos y vírgenes, había en San Apolinar *in Classe* unos medallones con los retratos de los obispos de Rávena. La iglesia ha pasado largos períodos de abandono y casi en ruinas, sin cubierta, de manera que toda la decoración de las naves ha desaparecido. Quedan tan sólo los mosaicos del ábside, con una gran cruz en medio de un campo florido, con ovejas, y la figura central de San Apolinar; en lo alto, un clipeo con los bustos de Cristo y los cuatro evangelistas, y las dos ciudades místicas, Belén y Jerusalén, de donde salen también blancas ovejas, símbolo de las benditas almas (fig. 125).

El altar está elevado sobre el suelo de la iglesia y debajo se halla la cripta donde se custodiaba el cuerpo del santo, con otro ábside también decorado de mosaicos (fig. 125). Los ábsides laterales están cerrados por un muro formando capillas aisladas de la iglesia, disposición muy característica que volveremos á encontrar en los templos visigóticos de España. La iglesia de San Apolinar *in Classe* tenía un gran nártex en su fachada, hoy apenas reconocible, y á un lado se levantaba el campanario circular, como lo son la mayoría de las torres de Rávena. Por fin, la última obra



Fig. 125. — Mosaico del ábside de San Apolinar *in Classe*. RÁVENA.



Fig. 126. — Exterior de la basílica de San Apolinar *in Classe*. RÁVENA.

de los exarcas bizantinos en Rávena, y sin duda la que debía ser más rica, después de su construcción, es la iglesia dedicada á San Vital, que todavía se conserva intacta, exceptuando los mosaicos, que fueron en su mayor parte rascados y destruídos en el Renacimiento. La planta de la iglesia de San Vital fué trazada según el principio bizantino de disponer todos los elementos alrededor de una gran cúpula central, sostenida por pilares y columnas, como un complejo sistema de bóvedas, según los estilos del Oriente. La cúpula es octogonal, pero insensiblemente se convierte en esférica; su empuje está contrarrestado por siete nichos que se abren en cada uno de los lados del octógono; sólo en el lado del fondo, que corresponde al ábside, se prolonga una nave para dejar sitio al altar y al coro, destinado á los sacerdotes.

La cúpula de San Vital está construída con anillos de ánforas empastados en gruesos lechos de cemento, con lo que se consigue que la bóveda sea ligerísima y pueda apoyarse sobre una pared muy delgada. Las naves alrededor de la cúpula central están cubiertas con una combinación de bóvedas que se penetran muy irregularmente. Ambas partes, la cúpula central y las naves laterales, tienen una segunda cubierta de madera y tejas, que no se encuentra en las iglesias de Bizancio, donde las cúpulas aparecen al exterior. Posee esta iglesia un nártex, extrañamente adosado contra uno de los ángulos del octógono.

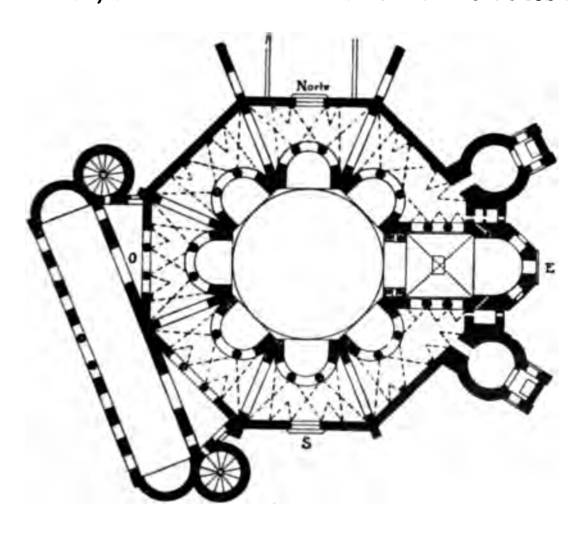


Fig. 127. — Planta de la iglesia de San Vital. RÁVENA.

En el ábside se hallan los únicos restos de mosaicos que no han sido destruídos, y por ellos podemos juzgar de la gran riqueza que ofrecería el conjunto. Arboles, flores, plantas y animales, sobre el fondo del oro, decoran los plafones, interrumpidos á veces con pequeños medallones con imágenes de profetas y apóstoles (fig. 128) Un arrimadero, también de mosaico, forma un friso lleno de figuras de personajes históricos, los más importantes seguramente de la corte bizantina. En un lado está el



Fig. 128. — Interior de la iglesia de San Vital. Rávena.

emperador Justiniano, llevando sus presentes á la nueva iglesia, acompañado por el obispo Maximiano, con varios magnates, sacerdotes y guerreros (fig. 129). En el friso de enfrente, su esposa la emperatriz Teodora, cubierta toda ella de pedrería, ofrece también un vaso magnífico, en medio de la brillante comitiva de damas y eunucos de su séquito (fig. 130). Vemos también aquí las cortinas colgantes y la fuente, las arquitecturas lejanas, figuradas por el pintor mosaicista. Los personajes están representados con genial maestría; la figura severa del obispo forzosamente hubo de ser un retrato, y muy posible que también se intentara lograr el parecido en las cabezas de Justiniano y de Teodora. Todo el esplendor de la corte bizantina se despliega en estos dos cuadros históricos; en ellos aparecen los largos mantos, las joyas y diademas, los tapices y el ajuar magnífico del palacio imperial con su liturgia fastuosa. A mediados del siglo VI, pues, cuando por iniciativa de Justiniano se ejecutaban tantas obras espléndidas en su capital y en Rávena, la ciudad de los exarcas, la técnica del arte bizantino había llegado á un alto grado de belleza que difícilmente alcanzará más tarde. Todo el saber del mundo antiguo, el poderío de Roma y el instinto artístico



Fig. 129. — Justiniano y su corte. *Mosaico de San Vital.* RÁVENA.



FOTS. ALINARI

Fig. 130. — Teodora y su séquito. *Mosaico de San Vital.* RÁVENA.

de Grecia se habían refugiado en Bizancio; acaso estos nuevos griegos de Constantinopla habían aprendido en la escuela de Oriente, pero todavía conservaban el sentido de gusto equilibrado, de reposo y perfección estética que fué la característica del arte clásico.

Resumen.— Nada conocemos de los edificios construídos por Constantino en la nueva capital. En Tierra Santa subsiste aún cierto vestigio de la disposición primitiva en una cúpula sobre el Santo Sepulcro, en la iglesia de Jerusalén, tantas veces restaurada. La basílica de Be én conserva aún su forma original, con cinco naves separadas por columnas con capiteles corintios. De la segunda época del arte bizantino, en tiempo de Justiniano, queda en Constantinopla, además de la iglesia metropolitana de Santa Sofía, la gran iglesia de Santa Eirene y la de los Santos Sergio y Baco. Santa Sofía es la más grande y más importante de todas las iglesias del Oriente. Su gran cúpula central está apoyada sobre cuatro arcos y su emp je se contrarresta por medio de grandes ábsides. La preceden un patio y dos magníficos pórticos, y toda ella estaba decorada con mosaicos. En Italia, á orillas del Adriático, Rávena fué la capital de un pequeño estado bizantino, con sus exarcas ó gobernadores dependientes del imperio de Oriente, quienes construyeron durante el reinado de Justiniano algunas iglesias bizantinas. La más notable es la de San Vital, todavía hoy enriquecida con magníficos mosaicos.

Bibliografía.—SALZENBERG: *Altchristliche Baudenkmäle von Konstantinopel,* 1854.—FOSSATI: *Aya Sofia in Constantincple as recently restored,* 1852. — LETHABY: *The church of Sancta Sofia,* 1894. — W. S. GEORGE: *The church of Sainte Eirene at Constantinople (Byzantine research fund),* 1911. — A. WAN MILLINGEN: *Byzantine churches in Constantinople, their history and Architecture,* 1912. — DIEHL: *Justinien et la civilisation byzantine,* 1901. *Ravenne,* 1903. — KURTH: *Die wand mosaiken von Ravenna,* 1902.— MOTHES: *Baukunts des mittelalters in Italie.*— RIVOIRA: *Le origini della architettura lombarda.* — C. RICCI: *Ravenna.*



Fig. 131. — La Anunciación. Sello bizantino de barro. *Tesoro de Monza.*



Fig. 132.— Relieve en marfil representando una procesión en las calles de Bizancio. *Catedral de Tréveris.*

CAPÍTULO V

EL ARTE BIZANTINO DESPUÉS DE LA REPRESIÓN DE LOS EMPERADORES ICONOCLASTAS.
EL PALACIO IMPERIAL —PINTURA Y ESCULTURA.
ARTES MENORES: ESMALTES, MINIATURAS, ORFEBRERÍA, TEJIDOS.

EL imperio bizantino, después de la época de oro de los reinados de Teodosio y Justiniano, debía durar aún el largo período de ocho siglos. Durante este tiempo, Bizancio no se sostuvo constantemente en aquella perezosa decadencia en que hasta hace poco nos la habíamos figurado. La palabra *bizantino* sólo despierta en nosotros la idea de inútiles querellas, de discusiones ociosas, de esfuerzos vanos en alambicadas distinciones. El concepto que los pueblos occidentales han formado hasta ahora de Bizancio, viene resumido en aquella frase de Taine, recordada por M. Diehl en su curso inaugural de la Sorbona, sobre el arte y la historia bizantinos: «Un pueblo de teólogos sutiles, — decía Taine, — y de idiotas fanfarrones.» La causa de este error ha sido el creer que la civilización de Bizancio se encerró desde el primer momento en un formulario preciso, como un dogma, establecido tan rígidamente, que, dentro de él, ni artistas ni pensadores tenían ya la libertad de producir nada propio. Cierto es que en Bizancio todo estaba regido por el principio fundamental del imperio cristiano que había imaginado Constantino. La etiqueta de la corte, la administración y el gobierno, las reglas del arte y aun de la ciencia, derivaban de los dogmas religiosos, que fijaban los Padres de la Iglesia en los concilios. «A los pintores toca el ejecutar, — decían los cánones del Concilio de Nicea; — á los Padres el disponer y ordenar.» Y así el arte tenía sus tipos establecidos, que se iban repitiendo en sus líneas generales, de una manera fiel, al través de los siglos. No obstante, esta tiranía era puramente exterior. Los artistas griegos de la época clásica también tenían sus



Fig. 133.—Kahrie-Djami. CONSTANTINOPLA.

tipos fijos que se transmitían de generación en generación, pero evolucionando con una belleza siempre nueva. Aunque no en tanto grado, los artistas de Bizancio infundían también en sus composiciones seculares cierta variedad en la expresión, que es lo único esencial en las formas artísticas. Para la crítica superficial de hace cincuenta años, todo aparecía uniforme en el repertorio de Bizancio; hoy, con nuestra percepción más aguda, podemos ver no pocas veces al esqueleto rígido de sus asuntos, revestirse de nuevos estilos originales.

En su historia política, es injusto también suponer que Bizancio permaneció siempre inmóvil al través de los siglos. Los occidentales no hemos querido todavía reconocer la importancia de su épica lucha con el Islam en las regiones del Asia, siendo por el Oriente la verdadera muralla de Europa. En la Edad media el concepto que se tenía de Bizancio como ciudad era muy diverso del que tenemos nosotros generalmente: ella era la única capital del mundo; mientras las mayores ciudades europeas no llegaban á ser más que pequeñas poblaciones, Bizancio tan sólo, con sus inmensos barrios, llena de grandes edificios, protegida por fuertes murallas, recordaba la grandeza de Roma. Su fausto atraía á los ambiciosos aventureros, que veían dentro de su recinto un botín inestimable, y para deshacerse de ellos, tenía que combatir constantemente. Tanto esfuerzo produjo no pocos hombres ilustres que sólo ahora empezamos á conocer. Para librarse de los hunos y los búlgaros, rusos y normandos, para defenderse de los cruzados, necesitó de emperadores guerreros y grandes capitanes; en diferentes ocasiones, la corte de Bizancio vió reunida en su seno aquella legión de grandes hombres que caracteriza los momentos culminantes de una civilización.

Interiormente, sus propias controversias y revoluciones obedecían también á la necesidad de renovar las ideas y provocar nuevos sentimientos. Así, por

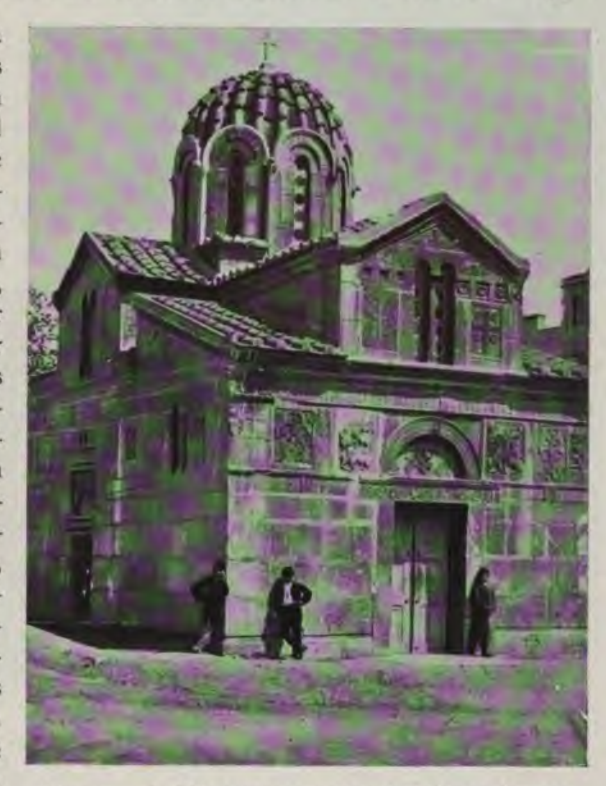


Fig. 134.—La Catedral ó pequeña metropolitana. ATENAS.

ejemplo, la más conocida de todas las resurrecciones del arte bizantino, es, sin duda, la que sucede al período de represión de los emperadores iconoclastas. Por dos veces los edictos imperiales prohibieron el culto de las imágenes, esforzándose en destruir las esculturas, en borrar las pinturas y en rascar los mosaicos allí donde la piedad popular se exteriorizaba adorándolas de un modo excesivamente material. Durante este período los pintores y artistas, partidarios como los monjes del culto de las imágenes, sufrieron una verdadera persecución y algunos llegaron hasta el martirio. Resulta natural, pues, que las obras producidas en esta época y las que siguieron después, cuando fué restablecido el culto de las imágenes, tuvieran una gracia nueva y renacieran los antiguos asuntos con maravillosa juventud. El arte surgió entonces con los fulgores del triunfo, por todo el imperio se levantaron nuevas iglesias, brillaron otra vez los mosaicos, se construyeron nuevos pórticos y apareció un segundo estilo bizantino.

Por lo que toca á la arquitectura, para continuar su historia desde donde la hemos dejado en el capítulo anterior, es interesante ver cómo los constructores modifican la forma de las cúpulas, levantándolas sobre un tambor cilíndrico, para que el edificio, visto desde fuera, tuviese un aspecto más agradable. Estas cúpulas así en el aire, ya no podían ser de tan grandes dimensiones como las de Santa Sofía ó de Santa Eirene, pero en cambio se multiplicaba su número y los arquitectos las combinaban en las plantas de sus edificios con siempre nuevos é ingeniosos sistemas de ordenación. Las cúpulas continuaron como siempre, en la arquitectura bizantina, siendo el elemento principal de las cubiertas; pero en este tiempo ya no constituyen la única preocupación del arquitecto, como sucedía en la época de Justiniano, cuando tenían que apoyarlas sobre macizos pilares y supeditar á ellas la forma exterior del monumento. Tenemos de este segundo estilo un sinnúmero de iglesias y en todas ellas se ve aparecer una misma libertad de procedimientos constructivos. Acostumbra á precederlas un pór-



Fig. 135.—Iglesia de San Teodoro. ATENAS.

tico ó un claustro, también con cúpulas, pero dejando ver detrás las de la iglesia propiamente dicha, que se levantan en distintos planos. Los tambores de estas cúpulas son poligonales, con ventanas á veces partidas por columnitas, y sus paramentos exteriores están graciosamente decorados con una combinación de fajas de piedra alternadas con ladrillo. En el interior, la rica decoración de mosaicos ó de pinturas al fresco las haría confundir con los monumentos de los primeros estilos bizantinos si no fuera por la elevación que se nota también en las cúpulas vistas desde dentro. Una iglesia de este tipo es la de Kahrie-Djami, en Constantinopla (fig. 133), ó las de Salónica, también construídas en el siglo XI; pero en la Grecia propia, que era en aquellos tiempos una provincia bizantina, puede decirse que se encuentran las más características. Un ejemplar precioso de dichas iglesias es la llamada Catedral, en Atenas (fig. 134), con sus aplicaciones de relieves antiguos y orientales, y la de San Teodoro, parecida á la anterior (fig. 135).

Contemporáneamente con este renacimiento arquitectónico se construyeron en Bizancio las principales dependencias del palacio imperial, hoy día absolutamente desaparecido, pero que, por las descripciones, podemos comprender que era el monumento más importante de las construcciones civiles bizantinas. Su fundación arranca ya de la época de Constantino, quien señaló su emplazamiento en uno de los lados del foro imperial ó Augústeo; fué reconstruído después por Justiniano, y sus sucesores lo enriquecieron añadiéndole siempre nuevas dependencias. Sin embargo, sólo en los siglos X y XI el palacio imperial de Constan-

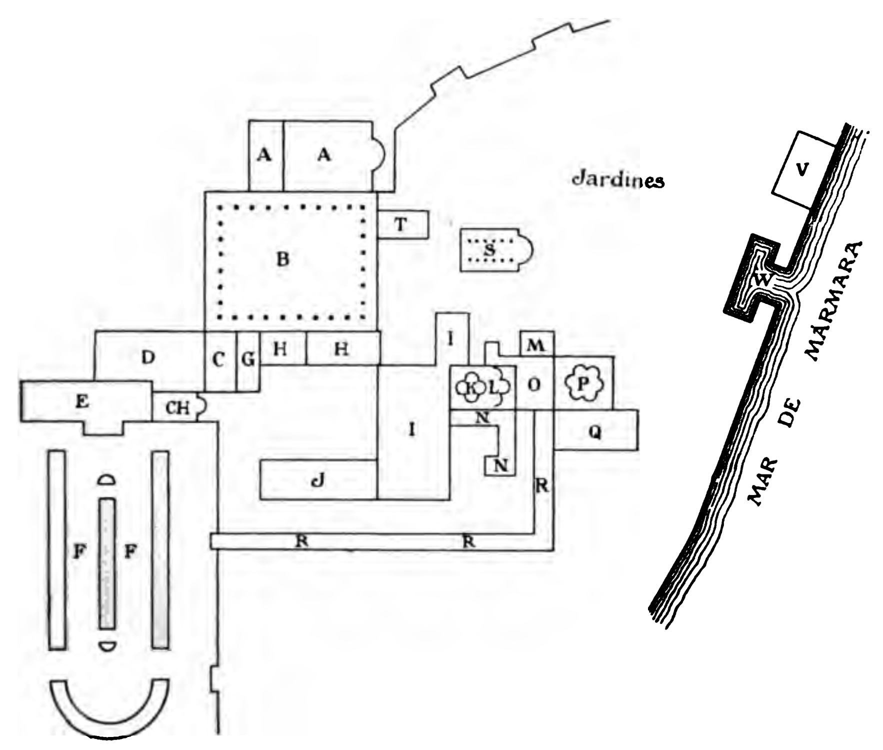


Fig. 136. — Planta de conjunto del palacio imperial. CONSTANTINOPLA.

A. Santa Sofía.— B. Plaza del Augústeon.— C. Prisión.— CH. Iglesia de San Esteban. —D. Baños de Zeuxipo. — E. Palacio del Katisma. — F. Hipódromo. — G. Palacio de la *Calcé.*—H. Triclinio de los diez y nueve lechos. — I. Palacio de *Dafne.* — J. Pórtico cubierto. — K. Fiale. — L. Sigma y Tricónea.— M. Palacio de verano.— N. Palacio de invierno.— O. Despachos.— P. Crisotriclinio. —Q. Triclinio de los trece lechos. —R. Galería de Justiniano. —S. Magnaura.— T. Senado.— V. Palacio del Bucoleum.— W. Puerto del Bucoleum.

tinopla llegó á reunir aquel conjunto de espléndidos departamentos que lo hicieron el ideal de residencia en los libros de caballería de la Edad media.

Su planta era una incoherente reunión de edificios en medio de jardines, á semejanza de los palacios de los monarcas orientales, de Siria ó Persia. Con sus pabellones aislados y sus galerías, ya desde un principio debió separarse del tipo de habitación clásica, de la casa romana, como lo eran todavía, á pesar de sus grandes dimensiones, los palacios de los Césares en el Palatino de Roma. Más tarde, por sus relaciones con el Oriente, el Palacio Sagrado de Constantinopla fué acentuando todavía más este carácter; los emperadores Teófilo y Basilio, que edifican en el siglo X nuevas dependencias, lo hacen ya queriendo imitar expresamente la disposición de los palacios de Bagdad.

En conjunto, las construcciones y jardines del Palacio Sagrado ocupaban un espacio de cerca de 400.000 metros cuadrados, algo más del que comprendían el Louvre y las Tullerías de París antes de su incendio. Su aspecto desde lejos debía ser imponente. La mirada no podía observar allí las líneas regulares de una pomposa fachada, como en nuestros palacios reales europeos, pero el espectador



Fig. 137.—Tribuna exterior del palacio de la *Calcé*. Miniatura del manuscrito de Skylitzes. *Biblioteca Nacional de Madrid.*

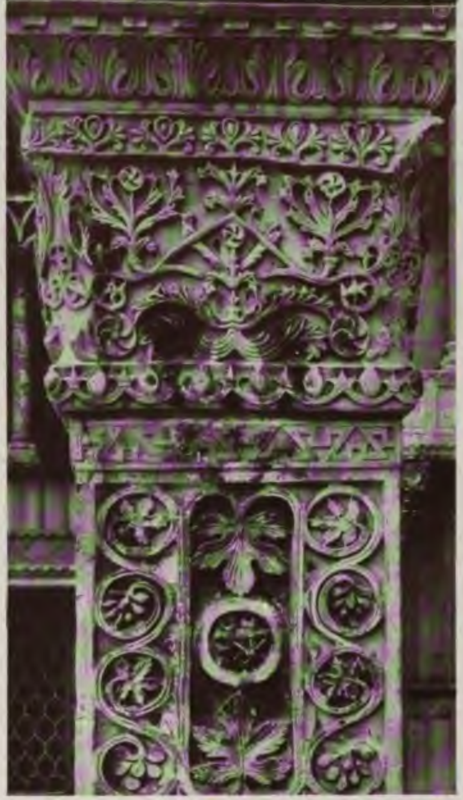
debía quedar sorprendido por la multitud de terrazas, cúpulas y galerías que por todas partes se le aparecían. De todos los grandes monumentos de la Europa moderna, sólo el Kremlín puede dar una ligera idea de lo qué era este palacio; dentro de él se encerraban siete peristilos ó vestíbulos, ocho patios y dos pórticos, que le servían de entrada; cuatro grandes iglesias: San Esteban, la de Nuestro Señor, Santa María del Faro y la llamada Nueva iglesia, y además otras capillas, oratorios y un baptisterio, en total veintitrés edificios consagrados al culto; salas de guardias, galerías de recepción, triclinios, salas del trono, una biblioteca y otra infinidad de departamentos privados de los emperadores, baños y un pequeño hipódromo, terrazas ó criptopórticos y un embarcadero en el mar de Mármara (fig. 136).

De los relatos de los historiadores, queda bien comprendido que el palacio imperial se dividía en tres partes, á saber: la *Calcé*, que era una especie de vestíbulo monumental con oratorios y salas de guardias, al que tenía entrada el público; seguía después la *Dafne*, que era propiamente el conjunto de salas destinadas á recepción y á los servicios administrativos, y, por fin, el Palacio Sagrado propiamente dicho, donde estaban las grandes salas de embajadores, como la *Magnaura* y el *Crisotriclinio*, y los aposentos privados del emperador. El conjunto de ordenación de todas estas construcciones es muy difícil de comprender todavía, pero por los relatos de los cronistas podemos conocer perfectamente la disposición y uso de las principales dependencias.

La *Calcé*, que era la parte del palacio que daba sobre el Augústeo, tenía varios pisos de ventanas. Es muy posible que reproduzca la fachada de este palacio el relieve de una cajita de marfil, de la catedral de Tréveris, que representa la escena de una traslación de reliquias (fig. 132). Una tribuna de la *Calcé* se ve también en una miniatura de un manuscrito del historiador Skylitzes, profusamente iluminado, que posee la Biblioteca de Madrid (fig. 137); en él se reproducen asimismo de una manera convencional las otras partes del palacio.

Interiormente las dependencias estaban decoradas con un lujo fantástico, lleno á veces de efectismos algo teatrales. Existe un libro curioso, llamado *de las Ceremonias*, escrito por un emperador *dilettanti* del siglo x, Constantino Porfirogeneta, que nos ilustra extraordinariamente sobre los esplendores y pompas del

palacio imperial. Este libro, completado con otros escritos del mismo emperador sobre las construcciones de sus antepasados, da una idea de las solemnes recepciones, fiestas magníficas, procesiones y comitivas que diariamente tenían por escenario las galerías y triclinios del Palacio Sagrado. La liturgia del ceremonial imponía en cada caso diversas ordenaciones; el embajador ó el magnate que llegaba de Occidente, atravesaba lleno de asombro aquellas salas donde resplandecían los mosaicos, pisando los tapices de colores del Oriente, ó las alfombras de rosas deshojadas, entre las filas de los soldados escogidos de la guardia del emperador. Cuando, por fin, después de haber recorrido infinidad de aposentos, llegaba al gran salón de la Magnaura, ó al del Crisotriclinio, que eran los más vastos, y donde se acostumbraban á celebrar las ceremonias, su ánimo estaba ya sobrecogido por los sonidos del órgano y las voces de los cantores, escondidos por las galerías, que entonaban himnos en loor del monarca. El gran salón de la Magnaura conservaba todavía la primitiva disposición basilical, con tres naves y el trono en el fondo, como hubo de señalar Constantino, pero había sido mil veces restaurado, con una riqueza de aparato escénico para las recepciones que no tenía igual en el mundo. En cambio, el Crisotriclinio era de planta genuinamente bizantina, octogonal, con ocho ábsides en los que se apoyaba una cúpula, y alrededor de ella, una galería para los invitados á la ceremonia. Uno de los ábsides servía de vestuario del emperador, que tenía allí un pequeño oratorio; en otro, estaban expuestas, como en un museo, las joyas del tesoro, las piezas más famosas de la orfebrería antigua, junto con las coronas esmaltadas y las dalmáticas preciosas que recordaban las hazañas de los personajes históricos que las hicieron célebres. En el fondo, dentro de otro ábside, estaba el trono del emperador; á sus pies daban guardia dos leones de oro, y detrás de él, un plátano, también de oro, extendía sus ramas, llenas de pájaros. En los momentos culminantes de las grandes ceremonias, por un mecanismo oculto, los leones empezaban á rugir y los pájaros á moverse y cantar, mientras que el trono se levantaba en apoteosis de la majestad imperial, que se veía en lo alto, velada por el humo del incienso. He aquí los propios términos en que Constantino Porfirogeneta des-



FOT. ANDERSON.

Fig. 138. — Pilar de San Juan de Acre. *San Marcos de Venecia.*

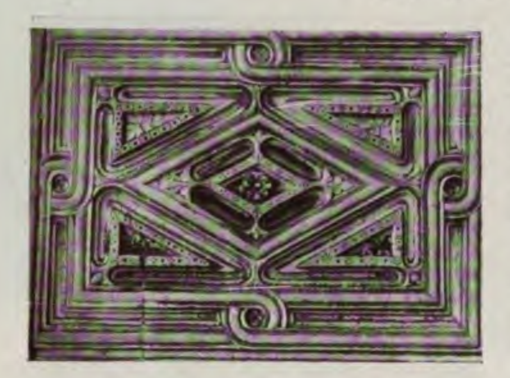


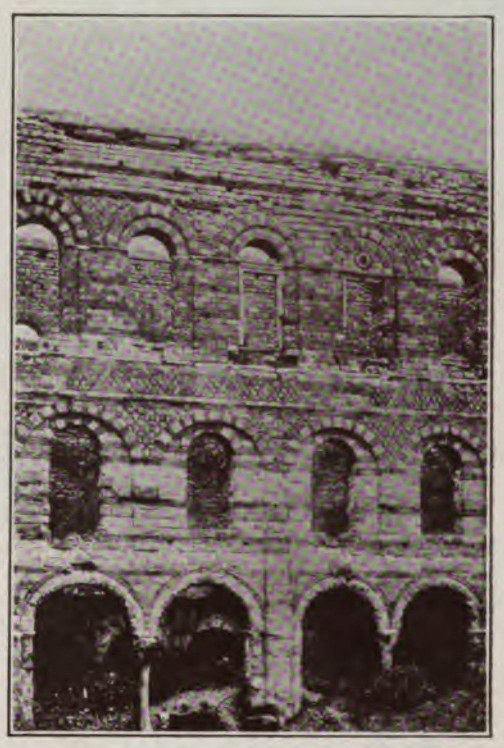
Fig. 139. — Antepecho bizantino.
San Marcos de Venecia.

cribe el ceremonial empleado para la recepción de los embajadores: «El embajador, al entrar en la sala, se prosterna en el suelo y adora al emperador. Después que se ha levantado, se adelanta hasta cierta distancia, mientras que el órgano empieza á sonar. Hay que saber que una vez introducido el embajador, los personajes más distinguidos de su séquito entran también, y después que se han prosternado, se separan á cada uno de los lados. El maestro de ceremonias hace las preguntas de costumbre, y en seguida los leones empiezan á dar rugidos y los pájaros del trono, y los de los árboles de su alrededor, dejan oir melodiosos cantos. Los animales que están á los pies del trono se levantan sobre sus pies, y, mientras tanto, el protonotario entrega los presentes ofrecidos por el embajador en nombre de su rey ó príncipe... Una vez ha salido el embajador, los senadores y patricios empiezan á salir, y los oficiales después, cantando el Polycronion. Cuando todos han salido, el emperador desciende del trono, y habiendo retirado su corona y su clámide, viste el sagión bordado de oro, y seguido de los cubicularios, se retira sin pompa al palacio, guardado por Dios, por el mismo camino que ha seguido para venir.»

Esto pasaba en el gran salón de la Magnaura, pero el mismo lujo y fausto se desplegaba á menudo en el palacio. He aquí cómo Constantino Porfirogeneta describe la alcoba imperial, que hizo construir el emperador Basilio: «Nada iguala la belleza de este dormitorio. El pavimento es de mosaico y en medio de él se halla el pavo real, dentro de un círculo de mármol de la Caria. De allí parten radios de mármol verde que van á terminar en un segundo círculo mayor, y el resto de la pieza está tapizado de águilas hechas de mosaico, tan admirables que se creería verlas vivas y volando. Las partes inferiores de las paredes están revestidas de placas de vidrio polícromo, que alegran los ojos por la variedad de sus flores diversas. Una faja de oro separa estos arrimaderos de los mosaicos que decoran las partes superiores del aposento, donde se ven sentadas, sobre un fondo dorado, las imágenes de Basilio y de su esposa



Fig. 140. — Revestimiento de mármoles y nácares.
Catedral de Parenzo.


Fig. 141. — Ruinas de palacio. CONSTANTINOPLA.

Eudoxia. Los dos llevan la púrpura y la corona, y más allá se ve á sus hijos en hilera, con los libros en la mano en prueba de su piedad. En la bóveda brilla, en medio del oro, el signo de la cruz en mármol verde y allí vuelven á encontrarse los retratos de los emperadores y de sus hijos, que levantan las manos hacia Dios y hacia el símbolo visible de la cruz.»

Esta descripción puede darnos idea de lo qué eran los aposentos privados del emperador y cómo se combinaban en la decoración los plafones de piedras raras con los arrimaderos y mosaicos de la bóveda. Representaban éstos á veces escenas históricas y pinturas de género, que nos hubieran hecho conocer acaso un arte más independiente del que usaban los pintores de asuntos religiosos para decorar las naves y los ábsides de las iglesias. He aquí la descripción de una sala comedor, construída por el emperador Teófilo, en la que estaban representados los principales hechos de su reinado. «La bóveda está sostenida,—dice Constantino Porfirogeneta,—por diez y seis columnas, ocho de mármol verde de Tesalia y seis de onichita, cubiertas todas con flores de viña y animales esculpidos en el fuste. Dos más, también de onichita, no tienen sino estrías oblicuas, pero en todas ellas el artista ha buscado la variedad de las formas para procurar el máximo placer al que las contempla. Toda la cúpula está cubierta de mosaicos y en medio está representado el emperador Teófilo, con los generales que han compartido con él las fatigas de sus campañas, mientras que otros le presentan como ofrenda pequeñas miniaturas de las ciudades que juntos han conquistado. Encima, ya en la bóveda, hay reproducidos hechos de armas del emperador, sus hercúleos trabajos por la felicidad de sus súbditos, sus esfuerzos en los campos de batalla y las victorias concedidas por el Señor.»

Aunque no quede nada en su lugar, en la Constantinopla turca, del palacio imperial, algo podemos comprender de su lujo por los fragmentos y columnas que se encuentran esparcidos por las mezquitas de Stambul y el palacio del Serrallo, y lo mismo en Venecia y otras partes. Los dos famosos pilares *acritanos*, llevados á Venecia desde San Juan de Acre, nos pueden dar una idea de lo que debían ser estas columnas con decoraciones de viñas que describe Constantino



Fig. 142. — Kasar-ibn-Wardan. *Siria.*

Porfirogeneta (fig. 138). En el propio templo de San Marcos, de Venecia, hay un sinnúmero de antepechos de mármol decorados con relieves, traídos del Oriente por las galeras de la República, que pueden proceder de algún palacio imperial (fig. 139).

En la catedral bizantina de Parenzo, en Istria, se conservan aún los arrimaderos con incrustaciones de mármoles y placas de vidrio y nácar, análogos á los descritos para la residencia de los emperadores (fig. 140).

El Palacio Sagrado fué abandonado casi del todo en el siglo XII por los emperadores, que se habían hecho construir un nuevo palacio en Constantinopla, llamado de las Blanquernas, donde residió en sus últimos años la corte bizantina. Poco conocemos de este nuevo palacio; se ha supuesto por algunos que un resto de las Blanquernas deben de ser las ruinas de un rico edificio que quedan entre los dos recintos de murallas de Constantinopla y que tienen en alguna de sus partes las armas de los emperadores Paleólogos (fig. 141). En los paramentos de los muros exteriores, sosteniendo en el aire sus aberturas descarnadas, muestran la característica decoración de policromía natural de fajas de ladrillos y piedra con taraceas de mármoles, como en las iglesias del último período del arte bizantino, de que hemos hablado antes.

Pero á excepción de esta enigmática ruina de palacio, que podría no ser de las Blanquernas, nada se conserva de las residencias imperiales de Constantinopla, ni de los grandes edificios en que vivían las familias opulentas de Bizancio, que competían en riquezas con el mismo emperador, como tampoco apenas queda rastro de los famosos palacios de Trebisonda, donde residió por algún tiempo la corte bizantina.

Un solo palacio, de carácter principal, acaba de ser descubierto en la Siria por la misión americana de la Universidad de Princeton. Es un palacio con cúpulas en el centro y bóvedas por arista en las crujías laterales (fig. 142), que los



Fig. 143. — El Pantocrátor. *Mosaicos del baptisterio.* FLORENCIA.

árabes llaman Ksar-ibn-Wardan, ó castillo de las Rosas, y parece construído para algún personaje de la familia imperial caído en desgracia, desterrado de Bizancio á las soledades del desierto en tiempos de Justiniano. Los capiteles y otras partes esculturadas fueron traídos de la capital á esta lejana región de la Siria, y aun sería fácil que el arquitecto del castillo de las Rosas fuese el segundo Isidoro de Mileto, sobrino del director de las obras de Santa Sofía, pues, según Procopio, fué enviado á Siria para construir varios edificios.

Por lo que toca á la habitación particular bizantina, debía asemejarse más al tipo de casas de la Siria y del Oriente, con todas las habitaciones en el fondo de un patio, que no al antiguo tipo de la casa greco-romana, con sus dependencias agrupadas alrededor del patio cuadrado. Siempre la casa tenía un pórtico, que daba á la calle, y hasta cuando por falta de espacio tenía que suprimirse el patio, se conservaba el pórtico y se edificaba entonces un piso alto, donde acostumbraban á estar los salones de recepción, como en los palacios venecianos. La carta topográfica de Madaba, reproduciendo las ciudades de Palestina, representa las calles con pórticos y las casas con dos pisos, como también suelen verse en las miniaturas.

Porque, acaso más que la arquitectura, el verdadero arte nacional bizantino fué la pintura. Así como en la antigüedad clásica, griega y romana, las estructuras marmóreas de los grandes templos se decoraban con relieves y esculturas, en este arte griego cristiano de la Edad media las paredes y cúpulas de ladrillo se revestían con decoraciones polícromas de mosaico, y si no podían ser de este material rico, de frescos y pinturas. En las composiciones religiosas, los temas eran casi inamovibles; los pintores disponían de repertorios facilitados por los monjes, donde se les indicaba el lugar que debía ocupar cada personaje. Se conservan varios fragmentos de estos *tratados de la pintura*, y en ellos vemos precisada la forma en que debían representarse las escenas bíblicas del Antiguo Testamento, las doce fiestas mayores, los concilios ó fiestas eclesiásticas y las leyendas de las vidas de los santos. Por esta causa, la serie



Fig. 144. — Los dos apóstoles Tomás y Felipe. *Mosaicos de la capilla Martorana.* PALERMO.



Fig. 145. — Mosaicos de la Kahrie-Djami. CONSTANTINOPLA.

de tipos bizantinos puede ser de lo más fijo y matemático de la historia del arte, porque no sólo se disponía litúrgicamente la composición de cada escena, sino también el lugar que debía ocupar en el conjunto decorativo de los mosaicos de la iglesia. Así, por ejemplo, en el ábside descollaba la figura gigantesca del Pantocrátor ó Todopoderoso, bendiciendo, y con el libro en la mano, donde estaban escritas las palabras del Apocalipsis: *Yo soy la luz del mundo* (fig. 143). Esta figura era á veces substituída por la Virgen sentada en un trono, pero con el Niño en los brazos, como una variante profética del mismo tema. A cada lado, dentro de la iglesia, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento en orden correlativo, para facilitar la enseñanza de su contenido á los fieles que ocupaban la nave.

La pared del fondo, en el interior de la fachada, era el lugar más á propósito para el cuadro del Juicio final, y en las paredes laterales de las naves menores se desarrollaban las hileras de santos de la iglesia griega, cada uno con su fisonomía característica. Es interesante observar allí los rostros ascéticos é inmóviles de los santos caballeros Jorge, Demetrio, Nestor y Teodoro, vestidos con el uniforme de las milicias imperiales; los santos padres y confesores con los largos mantos de los sacerdotes bizantinos, mientras los apóstoles llevan aún la toga de los filósofos antiguos, unos, como Pedro, Pablo, Juan, Andrés, barbados siempre, otros, como Tomás y Felipe, siempre imberbes (fig. 144). En las pechinas de las bóvedas, los grandes serafines de múltiples alas, y en lo alto, dentro de las cúpulas, una faja formada por una serie de escenas y la mano del Sumo Hacedor saliendo de una nube. Este es el repertorio clásico de los primeros tiempos del arte bizantino, de la gran época de Teodosio y Justiniano. Los mosaicos de Santa Sofía, por ejemplo, están aún en gran parte escondidos por una capa de cal, pero al restaurarse el edificio, en 1847, se pudo observar que en la cúpula había el Pantocrátor, en el ábside la Virgen y, en los muros, santos y profetas.

Más tarde, en el renacimiento que sigue á la represión de los emperadores iconoclastas, las vidas de santos, y sobre todo la de la Virgen, ocupan á veces el lugar destinado á las composiciones bíblicas; las tiernas escenas del episodio de Joaquín y Ana, de la Presentación en el templo, la Visitación y la Anunciación, acaban por prevalecer, siendo los asuntos predilectos de los mosaicistas bizantinos de la última época. El repertorio de la vida de María estaba ensanchado por los evangelios apócrifos que prestaban nuevos temas á los pintores.



Fig. 146.—Evangelista. Miniatura de un evangeliario bizantino. SIENA.

De esta época queda un interesante conjunto de mosaicos en la propia capital, en la iglesia de Kahrie-Djami, que, por estar en el pórtico, no han sido blanqueados por los turcos. Esta iglesia fué construída hacia la mitad del siglo XII, pero un siglo más tarde, un ministro de Andrónico Paleólogo, llamado Metochites, pagó estos interesantes mosaicos del pórtico. Las composiciones de Kahrie-Djami siguen, escena por escena, el evangelio apócrifo llamado de San Jaime. Hay en ellas una vida y un movimiento que no se encontraban en los temas litúrgicos de los mosaicos anteriores (fig. 145). De la misma época son los frescos de las iglesias de Mistra, en la Tesalia, y, sobre todo, los mosaicos del monasterio de Dafni, cerca de Atenas. Algunos de estos nuevos artistas bizantinos pasaron también á Italia; de ellos aprenden Giotto, Duccio y Cimabúe, y así la pintura antigua clásica, por la serie no interrumpida de los artistas de Bizancio, suministra todavía enseñanzas á los primitivos del Renacimiento, que acabaron por restaurarla en toda su belleza.

En cuanto al repertorio de los pintores laicos, ya hemos visto, al describir las estancias del palacio imperial, las escenas históricas, los retratos y las florestas ó jardines con ramajes. Debieron figurar también, entre las decoraciones civiles del palacio, escenas del hipódromo, por el que los bizantinos habían heredado la afición de los antiguos romanos, y también cacerías, como las que decoraban los edificios de los magnates persas del Oriente. A falta de ejemplares monumentales de estos tipos de pintura, hay que imaginárselos por las descripciones literarias, y hasta á veces nos enseñan algo de lo qué eran, las miniaturas de los libros. Así, por ejemplo, las escenas pintadas en el tratado de Nicandro sobre las plantas venenosas, nos ilustran sobre las decoraciones con jardines, y la crónica miniada de Skylitzes, de la Biblioteca Nacional de Madrid, nos da el tipo de las pinturas de historia, con sus batallas y escenas de las guerras civiles.

Abundan también extraordinariamente los libros religiosos con miniaturas bizantinas: se comprende que los emperadores y patricios, aficionados á las con-



Fig. 147.—El Señor entre los Apóstoles. Miniatura del Menologio de Basilio II. *Biblioteca Vaticana.*
Este precioso manuscrito, que lleva miniaturas en casi todas sus páginas, muchas de ellas firmadas, es un modelo en su género, que vemos reproducido casi exactamente en otras bibliotecas.



Fig. 148. — Martirio de un santo. Miniatura del Menologio de Basilio II. *Biblioteca Vaticana.*

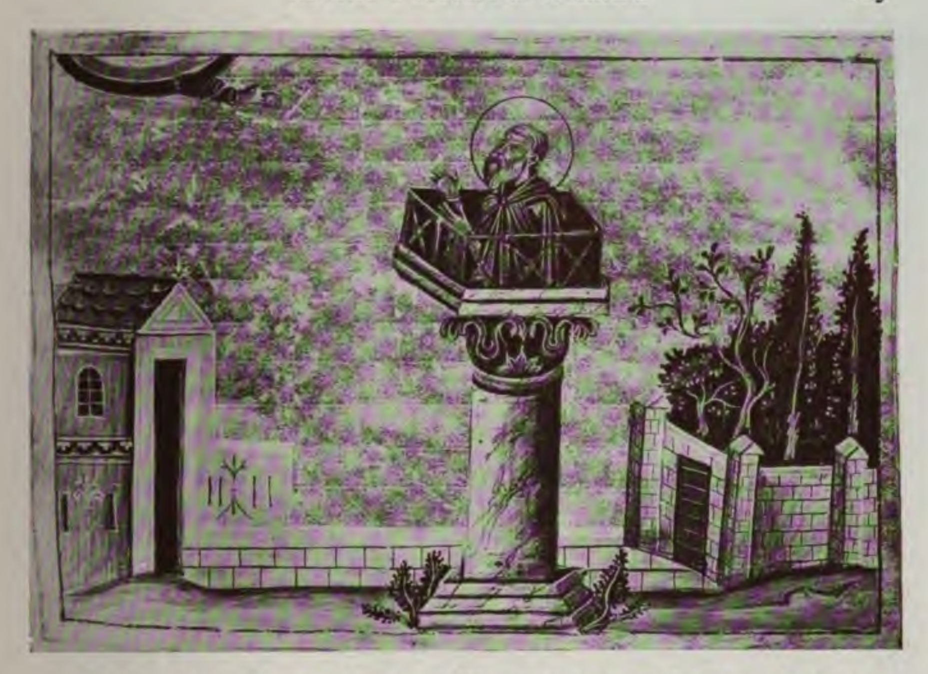


Fig. 149. — Un santo estilita. Miniatura del Menologio de Basilio II. *Biblioteca Vaticana.*

troversias teológicas, gustaran de libros enriquecidos con imágenes. Los Evangelios, el Octateuco, los Salterios, tenían también un repertorio fijo, casi siempre eran escogidos los mismos asuntos y siempre representados del mismo modo. Así, por ejemplo, los Evangelios iban precedidos cada uno de ellos de la figura de su redactor, sentado delante de un pupitre y escribiendo (fig. 146), como los encontrábamos ya en el primitivo Evangeliario cristiano de Rossano.



Fig. 150. — Miniatura de las Homilías del monje Jaime. *Vaticano.*

Se comprende que los pintores bizantinos, al iluminar estos manuscritos de carácter religioso, destinados siempre á personas letradas, respetaran mucho más los tipos fijados por la liturgia que cuando pintaban para la multitud, en las paredes de una iglesia. Por ello se explica que estas miniaturas difieran tan sólo en contados detalles. Tenemos, por ejemplo, conocidos seis manuscritos bizantinos del Octateuco con miniaturas: dos se hallan en el Vaticano, uno en Florencia, otro en Esmirna, otro en la Biblioteca del Serrallo



Fig. 151. — Icona portátil de mosaico. VICH.

en Constantinopla, y otro en el monasterio de Vatopedi, en el monte Athos. Todos reproducen los mismos temas, dispuestos en el mismo orden; las miniaturas, que son numerosísimas, sólo tienen las diferencias que necesariamente han de resultar en la ejecución por diferentes manos.

De los demás libros del Antiguo Testamento, el que fué también ilustrado con profusión fué el de los Salmos, en los que no sólo se intercalaban pinturas con escenas de la vida de David, sino también alegorías místicas de los combates y la beatitud del alma sedienta de amor.

Después de estos libros bíblicos, los más notables manuscritos de carácter religioso fueron los santorales, llamados *Menologios*. Estas compilaciones de las leyendas de la vida de los santos de la iglesia bizantina no fueron ordenadas hasta después de cesar las persecuciones iconoclastas, y son, por consiguiente, modelos característicos de esta segunda época del arte de Bizancio. Se ha conservado en la Biblioteca Vaticana el Menologio ó Santoral del propio emperador Basilio II, precioso manuscrito con grandes miniaturas casi en cada página, firmadas algunas de ellas por ocho artistas diferentes, de los que dos se titulan *de las Blanquernas,* esto es, pintores del palacio imperial, donde había seguramente un *scriptorium* ó taller de manuscritos. Cada artista conserva su estilo particular, como puede verse en las tres miniaturas que reproducimos (figs. 147, 148 y 149); pero también debían adaptarse todos á un modelo establecido, porque el Menologio de la Biblioteca Sinodal de Moscou reproduce para los santos del mes de Enero, casi punto por punto, las miniaturas del códice del Vaticano.

Se ilustraron también con miniaturas ciertos libros predilectos de entre los muchos que escribieron los Padres de la iglesia oriental, especialmente las homilías de San Gregorio de Nisa y las de un monje llamado Jaime, en honor de la Virgen María (fig. 150). Como manuscritos profanos, hemos de citar el Dioscórides, de la Biblioteca Imperial de Viena, que perteneció á la princesa Juliana, hija

de Gala Placidia; el manuscrito con miniaturas de la Cinegética de Opiano, en la Biblioteca de Venecia, y el Skylitzes, de Madrid.

Los libros destinados á la familia imperial iban precedidos, muy á menudo, del retrato de la persona á quien se dedicaban, y esto nos ha proporcionado una serie iconográfica en extremo interesante de algunos personajes históricos. Las ilustraciones van á veces en hojas sueltas, como facsímiles intercalados, ó bien ocupan la mitad de la página ó llenan una columna, ilustrando el texto que va al otro lado. Todos los recursos y habilidades de las escuelas helenísticas de Alejandría, que ya se aplicaron á miniar los manuscritos, fueron recogidos por Bizancio, que verdaderamente los desarrolló é hizo progresar todavía.



Fig. 152. — Tapa de oro con esmaltes del Evangeliario de Siena.

Otro arte al que se dedicaron los talleres de pintura bizantinos, era el de producir las *iconas* ó tablas pintadas para el culto. Las más venerables son las procedentes del monasterio del Sinaí, depositadas hoy en la Academia de Kiew, que hemos reproducido en el capítulo anterior, como también las interesantes tablas bizantinas descubiertas en el tesoro del *Sancta Sanctórum* y hoy en la Biblioteca Vaticana (figs. 77 y 78). La fig. 77 es una de las más hermosas pinturas bizantinas; representa á San Juan Crisóstomo con el libro de sus homilías en las manos, revestido con el *palio* ó manto de la iglesia oriental.

Pero la mayoría de iconas que poseemos son ya del siglo XII en adelante. En esta época Bizancio entregóse con ardor á producir pinturas sobre madera; son abundantísimos los dípticos con las doce fiestas del año, los calendarios con hileras de santos y los cuadros con imágenes de la Virgen y el Salvador. Todas ellas están ejecutadas del mismo modo: sobre la tabla, preparada con yeso y dorada, se pintan las figuras con vivos colores, los pliegues de los mantos se dibujan levantando estos colores con un buril y dejando aparecer el oro del fondo, que forma las líneas de los ropajes. Las casas principales de Bizancio debían rebosar de estas iconas; las iglesias de Constantinopla, según las describen las crónicas de la época de los iconoclastas, estaban llenas de imágenes benditas á las que el pueblo atribuía virtudes milagrosas. Subsisten todavía algunas iconas bizantinas en su


FOT. ANDERSON.

Fig. 153. — Los Filadelfos. Esculturas bizantinas. *San Marcos de Venecia.*

primitivo lugar, en los altares de los monasterios griegos del monte Athos, pero en los museos de Italia podemos verlas también fácilmente, porque estas tablas pintadas fueron otro vehículo de expansión del arte bizantino y de ellas se hizo gran comercio en Occidente.

Algunas de estas iconas no eran pintadas, sino ejecutadas con finísimo mosaico. Los antiguos griegos conocieron ya este arte del fino mosaico que substituía á la pintura. César, según dice Suetonio, llevaba consigo algunos de estos mosaicos en sus campañas. Constantino Porfirogeneta incluye los cuadritos en mosaico entre las joyas más preciosas de su tesoro imperial, porque en Bizancio las iconas portátiles en mosaico fueron además enriquecidas con magníficos marcos de oro y piedras finas. Sólo se conocen actualmente una docena de estos cuadritos de oro y mosaico; uno de ellos, con la imagen de San Nicolás, se hallaba hasta hace poco en Vich, de donde fué robada, desconociéndose hoy su paradero (fig. 151).



Fig. 154. — Arcángel. Hoja de tríptico. *(Museo Británico)*

Después de las iconas, como una última rama de la pintura, hay que tratar de los esmaltes: ellos son, para las imágenes sobre tabla, lo mismo que los mosaicos respecto á las pinturas al fresco, de un material y una técnica más rica que aseguraba su duración. Bizancio aprendió de la Persia el arte de los esmaltes y su procedimiento especial, que los franceses llaman *cloissoné* y consiste en dibujar la figura sobre una placa de oro, colocando después, sobre el dibujo, pequeños tabiques de plancha soldada, también de oro, que lo dejan dividido en varios compartimientos. Cada uno de ellos se rellena de pasta vidriada de color, fundida, y después de pulimentada, ni las líneas del oro ni las masas de los colores



Fot. Maya.

Parte central de la Pala de oro. San Marcos de Venecia

En lo alto, el libro de la Ley sobre un trono, con un querubín á cada lado y las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen María. En la parte central, el Pantocrátor (el Todopoderoso) entre los cuatro Evangelistas, y en la faja inferior, la Virgen, representada como orante, entre la emperatriz Irene y el dux Faliero.



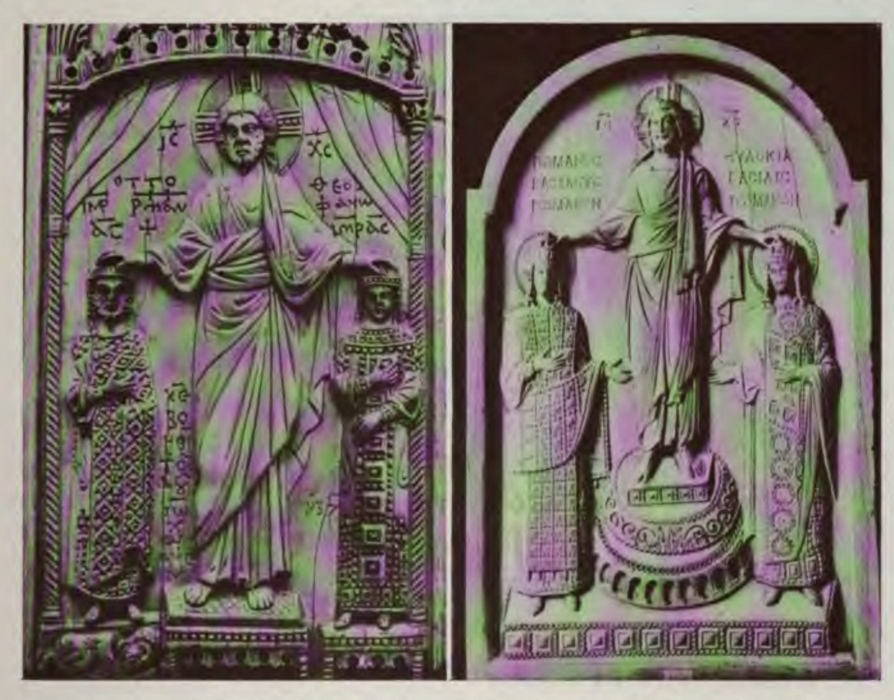


Fig. 155 – Coronación de Otón II y Teofana. *(Museo de Cluny).* PARÍS.

Fig. 156.—Coronación de Román y Eudoxia. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

sobresalen de la superficie plana, que queda lisa y fina como una pintura hecha con vidrios. Los esmaltes servían para enriquecer todos los objetos de la orfebrería bizantina, las coronas colgantes, los grandes candelabros, los altares y púlpitos, los relicarios, las cruces y encuadernaciones. Generalmente se aplicaban, ya terminados, sobre los objetos que tenían que decorar; eran medallones que indistintamente servían para estas diversas piezas de orfebrería.

Los esmaltes bizantinos son hoy rarísimos y muy estimados por la viveza de color, sus pequeñas imágenes son finamente expresivas, á pesar de lo difícil de la técnica con que están ejecutadas. La encuadernación que reproducimos en la figura 152 muestra en el centro la característica representación de la *Anastasis* ó descendimiento al limbo (una de las doce fiestas bizantinas), con otros medallones del Cristo, la Virgen y varios ángeles y apóstoles.

Pero la obra capital de la esmaltería bizantina está aún en su lugar, en San Marcos de Venecia; es la famosa *Pala de oro* que forma el altar mayor. (Lám. VI.) En un principio era sólo el frontal del altar, y la tradición supone que fué encargado á Constantinopla en 976 por el dux Orseolo, pero más tarde, en 1105, fué restaurado, transformado y convertido en el actual altar mayor por el dux Faliero. Aunque los artistas que trabajaron en esta recomposición eran ya occidentales, como se ve por la forma gótica de los arcos, los medallones de esmalte son todos bizantinos, algunos procedentes del antiguo frontal, otros traídos expresamente de Constantinopla para esta restauración.



Fig. 157. — Díptico del cónsul Probus. *(Museo de Brescia)*

Después de la pintura, hay que decir algo de la escultura bizantina. Se comprende que la prohibición que en todo tiempo hubo de pesar sobre el Oriente de reproducir la figura humana, debía contribuir también á detener algo el desarrollo de la escultura en el imperio bizantino. Su papel en la decoración de los monumentos es insignificante, fuera de las partes constructivas del edificio, como capiteles y frisos. En la iglesia de San Marcos, de Venecia, se ven en las paredes exteriores dos relieves con figuras de guerreros abrazándose, traídos seguramente del Oriente (fig. 153). Sabemos también que Constantinopla poseía estatuas que se habían traído desde los más célebres santuarios antiguos para adornar las plazas y monumentos de la nueva capital. Consta, además, que los grandes emperadores y capitanes de Bizancio tenían sus estatuas en lugares públicos y había también estatuas de bulto entero en las iglesias; Constantino había puesto en el Foro una estatua del Buen Pastor, una figura del Cristo se encontraba en la Calce, junto á la entrada del palacio imperial.



Fig. 158. — Hoja del díptico de Magnus. *Biblioteca Nacional.* PARÍS

Pero todas estas esculturas monumentales han desaparecido, sólo quedan algunos relieves en Constantinopla y Salónica, y los frontis de los sarcófagos con temas religiosos. Estas son casi las únicas esculturas ejecutadas en materiales duros que se conocen del arte bizantino

Por esto, si queremos averiguar algo de la escultura bizantina, precisa acudir á las pequeñas obras de los artistas que labraban los marfiles, las placas, los dípticos y las cajitas ebúrneas, que, procedentes de Bizancio, se guardan hoy como reliquias en los museos y tesoros de las catedrales europeas. Acaso el más bello de todos los marfiles bizantinos sea la hoja de un tríptico con un arcán-

gel, del Museo Británico (fig. 154). Es de dimensiones extraordinarias; el noble jerarca angélico desciende por la escalinata de un pórtico de columnas, como la que hay en la entrada del santuario en las iglesias del rito griego. Lleva la pica en una mano y el globo con la cruz en la otra, como si viniera para transmitir su altísima potestad á la figura desaparecida del emperador, que debía ocupar otra de las hojas del tríptico. Es de presumir, en efecto, que en la hoja central del tríptico estaría representada la escena de la coronación del emperador y su esposa, del modo que ya era usual en el arte bizantino. El Señor está en el centro, sobre un escabel, poniéndo á cada uno de ellos la corona, manifestando así que reciben la dignidad imperial directamente de Jesús. El más bello de estos marfiles de coronación es el de Román y Eudoxia, en la Biblioteca Nacional de París (fig. 156), pero reproducimos también una imitación del mismo tipo, ejecutada ya probablemente en Occidente, que representa la coronación de Otón II, emperador germánico, desposado con la princesa bizantina Teofana (fig. 155). De ejecución mucho más ruda, el tema está representado sin variaciones. Algunos manuscritos imperiales llevan en su frontispicio las dos figuras de los monarcas coronados por Jesús. Estos marfiles de coronación debían ser presentes reales, pero, además, los cónsules y altos funcionarios del estado tenían también derecho de ofrecer dípticos de marfil con su efigie. Se entregaban por los cónsules estas placas esculturadas á las personas de su séquito ó á determinadas iglesias, para que sus ministros les tuvieran muy presentes en sus rezos. Nada menos que cuarenta y nueve dípticos ó fragmentos de dípticos consulares se han conservado hasta hoy, esparcidos por los museos y tesoros de diferentes iglesias. Unas veces el cónsul está de pie, en actitud triunfante, tremolando el estandarte imperial, como en el díptico completo de Probus, que se custodia en Brescia (fig. 157). Otras veces está sentado, con el pañuelo en la mano, que le sirve para dirigir, desde la tribuna presidencial, los juegos del circo. Así



Fig. 159.—Relieve en mármol. *Iglesia de la Mater Dómini.* VENECIA.



Fig. 160.—Marfil. *Colección Dutuit. Petit Palais.* PARÍS.

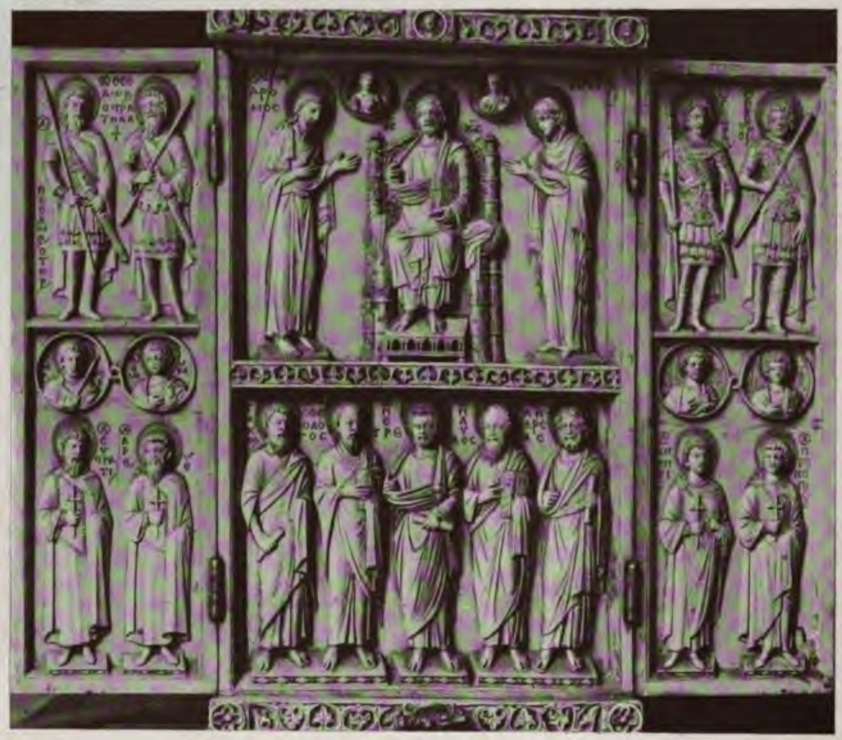


Fig. 161. — Tríptico Harbaville. *(Museo del Louvre)*

vemos, por ejemplo, al cónsul Magnus en la hoja de un díptico de la Biblioteca Nacional de París, entre las dos figuras simbólicas de Roma y Constantinopla (fig. 158). En España no tenemos más que un díptico consular, el de la catedral de Oviedo, sin figura alguna, tan sólo un medallón en el centro de cada hoja.

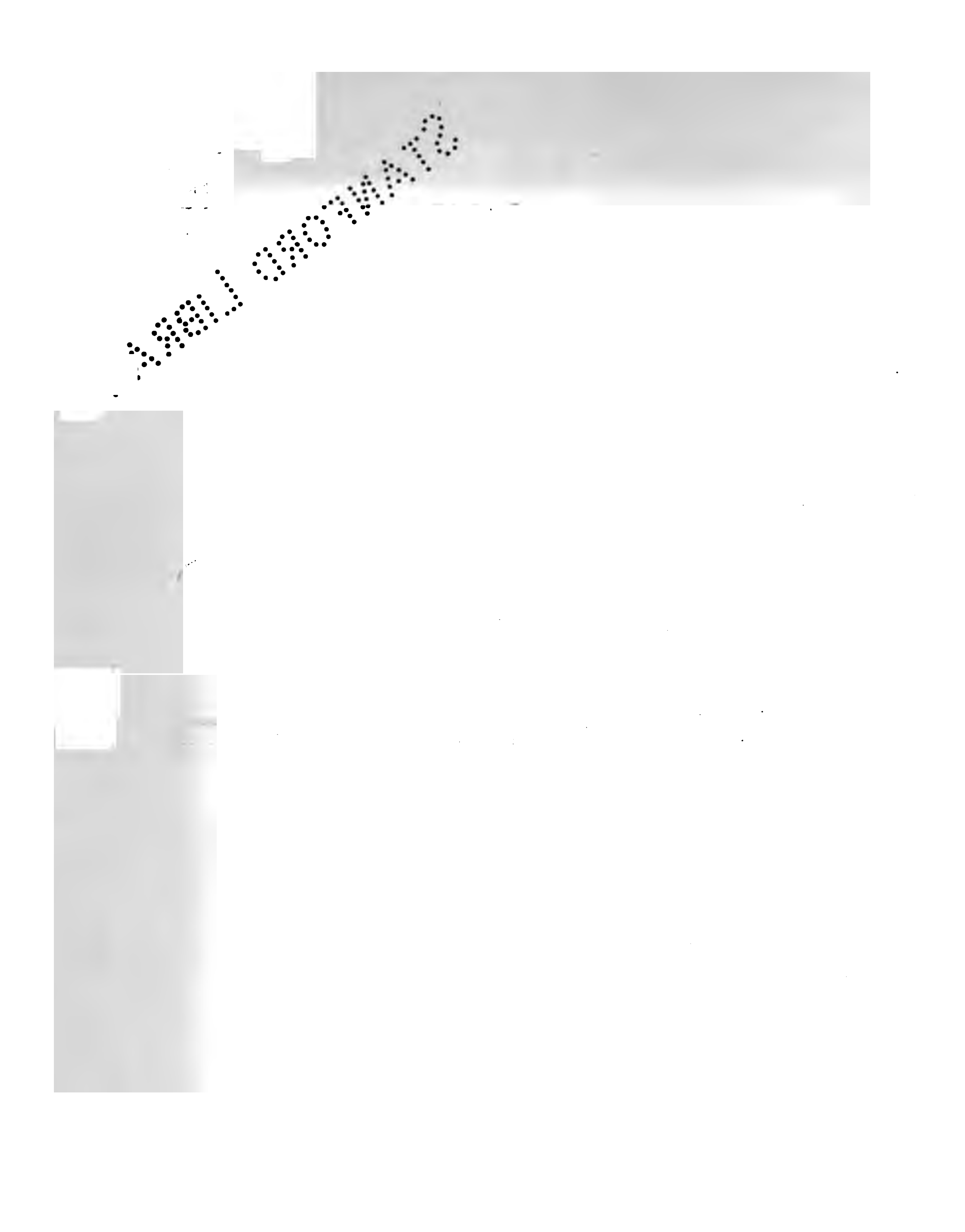
Otros relieves en marfil, como pequeñas iconas, reproducen la imagen de María, patrona predilecta del pueblo y los magnates en el imperio bizantino. Está representada siempre de una de las dos maneras: de pie como *orante*, con los brazos levantados, teniendo á veces sobre el pecho el medallón de su Divino hijo, ó bien sentada en un trono de marfil con su Hijo en el regazo (figs. 159 y 160).

La Virgen, como intercesora para con Jesús, aparece en una de las composiciones más singulares de la liturgia bizantina, la llamada *Deesis*, donde el Salvador, en el centro, escucha los ruegos de María y de Juan, uno á cada lado en acto de suplicar. Así está en el compartimiento superior del tríptico Harbaville (fig. 161), en la hoja central del tríptico de la Biblioteca Casanatense, de Roma (fig. 162), y en el marfil de Vich, hoy en la colección Leroy (fig. 163). En estos tres marfiles, que reproducimos, se verá con qué pequeñas variantes la composición ha sido interpretada. En la *Deesis* del tríptico Harbaville, Jesús está sentado en una cátedra de marfil, en los otros dos está de pie, pero en todos tiene el libro en la mano izquierda y la otra levantada en actitud de bendecir; María y Juan extienden las manos, como intercediendo por el pueblo escogido. Juan siempre se



FOT. ALINARI.

Cátedra de marfil llamada del obispo Maximiano. Rávena.



halla á la diestra de Cristo, María al otro lado, y el Señor les escucha, sin dejar por ello su gesto de bendición.

Las figuras de apóstoles de la zona inferior, en la parte central del tríptico Harbaville, son exactamente las mismas que en el marfil de la Biblioteca Casanatense; en los dos está Pedro en el centro, á su derecha Juan y Santiago y á su izquierda Pablo y Andrés. Las hojas laterales muestran cuatro santos caballeros y cuatro confesores, tal como los encontrábamos en los mosaicos; el bello y noble repertorio del arte de Bizancio, al repetirse, difícilmente podía caer en la vulgaridad. La *Deesis* se representaba también en los mosaicos y pinturas; una variante introducida á menudo era representar crucificado al Cristo, pero con los ojos abiertos para escuchar la plegaria de María y Juan, que era el objeto de la composición. Así se puede ver en las tapas del Evangeliario de la catedral de Gerona, que reproducimos en la fig. 171, entre las obras de orfebrería. A veces se ejecutaban también, en relieves de marfil ó esteatita, los mismos temas de las doce fiestas del año, dispuestos en recuadros como un tablero. Las fiestas estaban siempre en el mismo orden: la Anunciación, Natividad y Presentación, en lo alto; después, el bautismo en el Jordán, la Transfiguración y Resurrección de Lázaro; más abajo, la entrada en Jerusalén, la Crucifixión y la Anastasis ó descendimiento al limbo, y, por fin, la Ascensión del Señor, Pentecostés y la muerte de María. La mayor de todas las placas de esteatita con las fiestas del año, se encuentra aún en el tesoro de la Catedral de Toledo. Estas placas con las fiestas, lo mismo que las iconas pintadas, debieron circular muchísimo por el Occidente; la manera de representar los asuntos de tipo bizantino fué imitada luego por los pintores de Italia, y señales de su influjo encontramos hasta en la pintura cuatrocentista en España. Así, por ejemplo, en la escena de la muerte de María, que en las tablas románicas catalanas era figurada subiendo al cielo, llevada por dos ángeles, más tarde, al igual que en las representaciones bizantinas, se introduce la figura de Jesús con los apóstoles y dos ancianos leyendo, que son doctores de la antigua ley. Jesús mismo ha descendido para recoger el alma de su Madre, como en el arte bizantino; los sacerdotes judíos no son muy iguales, pero la idea es la misma; con el libro de las profecías en la mano, aparentan ignorar que ya se ha consumado su realización.

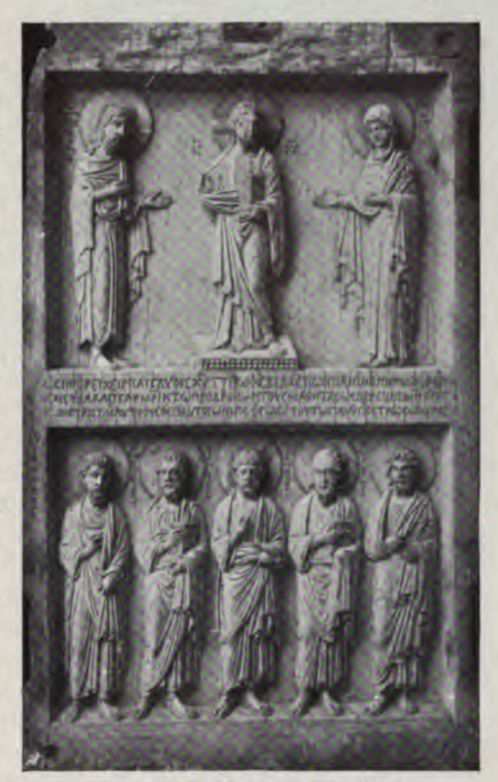


Fig. 162.—Hoja central de tríptico. *Biblioteca Casanatense.* ROMA.



Fig. 163. — Hoja central de un tríptico procedente de Vich. *Colección Leroy*. París.

En las obras de escultura profana los artistas bizantinos siguen también acomodándose á un estricto repertorio. Conocemos una cincuentena de cajitas decoradas con relieves formando recuadros, orlados de rosetas (fig. 164); en todos ellos los motivos se repiten á menudo, son aún figuras de ninfas, de sátiros, centauros y guerreros, que recuerdan la tradición clásica, pero esculpidos siempre de la misma manera. El más bello de estos cofrecitos es uno del Museo de South-Kensington, procedente de la catedral de Veroli, en el que hay una miniatura de relieves deliciosos con el triunfo de Baco. Como ninguna de estas cajitas tiene inscripciones griegas, se había puesto en duda si serían bizantinas ú occidentales, pero basta fijarse, para decidir su origen, en que aparece en muchas de ellas el tema de la estatua en bronce del Hércules de Lysipo, que estuvo en Bizancio hasta el siglo XII y era completamente desconocida en el occidente románico.

Por fin, acaso la obra más importante del arte de Bizancio en los relieves de marfil es la cátedra casi intacta llamada del obispo Maximiano, de Rávena. (Lámina VII.) Se trata, con seguridad, de un maravilloso trabajo bizantino del siglo IV, época que corresponde al episcopado de Maximiano; pero últimamente, aunque no se pueda disminuir la edad del bellísimo trono de marfil, se ha querido suponer que éste no llegó á Rávena hasta mucho más tarde y que debe ser la misma cátedra de que nos habla Pablo el Diácono, que el dux Pedro Urseolo regaló al emperador Otón III cuando éste se hallaba en Rávena, cuya ciudad, admirada de tan preciosa obra y deseosa de poseerla, pudo conseguir del emperador que la dejara en su catedral. Esta silla ó trono está formado por un ensamblado de piezas de marfil, verticales y horizontales, finamente esculpidas, con relieves de hojas, pequeños pájaros y ciervos; los recuadros del entramado tienen



Fig. 164. — Cofrecito bizantino. *Capilla palatina*. PALERMO.

bellísimos relieves con figuras y escenas evangélicas. Aunque todo lo que sabemos de la historia de esta silla famosa ocurre en el Occidente, sin embargo, ciertos particulares que le hacen traición, descubren su procedencia oriental. Debió ser ejecutada, sin duda alguna, en las provincias de la Siria ó Palestina, pues en la escena del bautismo en el Jordán hay detalles topográficos que no eran conocidos del occidente latino.



Fig. 165. — La Anastasis. *Relieve de esteatita.* CIUDAD REAL.

Para que se vea cómo el tipo bizantino resulta siempre el mismo en sus líneas generales, reproducimos dos obras harto diferentes por la época y el material con que fueron ejecutadas: una placa de esteatita engarzada en un portapaz, que se halla en Ciudad Real, y una pintura sobre pergamino de la Biblioteca Vaticana, ambas representando la Anastasis ó descendimiento de Jesús al seno de Abrahán (figs. 165 y 166). En una y otra composición, Jesús avanza triunfante, de derecha á izquierda, rodeado de una aureola de luz, sobre las puertas del infierno derribadas. El diablo se ve aplastado debajo de las puertas ó agarrándose á las ropas de los patriarcas, que extienden sus manos al Salvador. Una variante de esta escena es la de introducir en ella, á veces, la figura de Juan el Precursor, quien, según una tradición oriental, hubo de preceder á Jesús en su descenso al Limbo. En estas pequeñas composiciones, el arte bizantino produjo obras bellísimas. La pintura y la escultura bizantinas puede decirse que han llegado hasta nosotros reducidas al estado de refinadas miniaturas.



Fig. 166.—La Anastasis. Pintura en pergamino. *Biblioteca Vaticana.*

Del arte de los metales en Bizancio tenemos todavía varias obras importantes; puertas de fundición se mandaban, desde los talleres de Constantinopla, al Occidente, que había perdido ya el secreto de fundir el bronce. El repujado era también conocido en Bizancio; nos queda una serie respetable de clipeos, con figuras y relieves, descubiertos en las más lejanas provincias del imperio. Uno de ellos, encontrado en Extremadura, se halla hoy en la Academia de la



Fig. 167. — Clipeo de Teodosio.
Academia de la Historia. MADRID.

Historia, de Madrid; representa á Teodosio sentado en su trono, debajo de un arco, en medio de sus funcionarios y capitanes. A los pies una figura recostada, símbolo de la Hispania, fiel y feliz con su gobierno (fig. 167). Otros discos de plata con relieves proceden de las estepas de Sarmacia, y seguramente debieron servir para testificar la afección del emperador, enviándolos como regalo á sus gobernadores de las provincias lejanas.

Piezas de orfebrería, cálices y patenas con esmaltes y cuadritos con imágenes repujadas (fig. 168) se guardan en Venecia, en el tesoro de San Marcos. Un gran número de cruces y tapas de evangeliario, procedentes de Bizancio ó copiadas de tipos bizantinos, se encuentran aún esparcidas por Occidente. No sólo Italia sino también Alemania y Francia guardan todavía muchísimos objetos bizantinos entre las joyas de los tesoros de sus catedrales. En España, sólo en la región catalana del Nordeste, teníamos una infinidad de objetos bizantinos. Además de los ya citados de Vich, había otro marfil en Besalú, que ha desaparecido hace muy pocos años, y quedan aún una pequeña cruz de plata, en Bagá (fig. 169), con inscripciones; las tapas de un evangeliario en Gerona, con la *Deesis* y la glorificación de la Virgen, de iconografía del todo bizantina, aunque acaso fueron ejecutadas en Occidente (fig. 171), y la cruz relicario de San Cucufate del Vallés, con la Virgen en actitud orante, de procedencia oriental seguramente, traída tal vez de Palestina por alguna peregrinación (fig. 170).

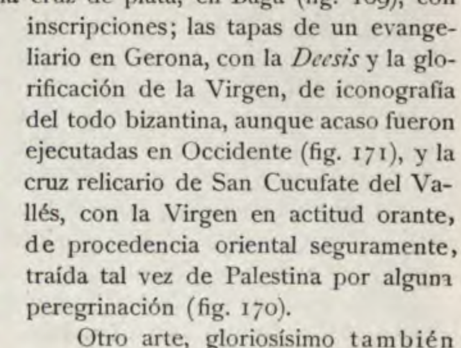




Fig. 168. — Icona en relieve.
Tesoro de San Marcos. VENECIA.

Otro arte, gloriosísimo también para Bizancio, son los tejidos, los más estimados de toda Europa durante la Edad media. Sus dibujos, copiados á veces de las telas sasánidas, muestran la más rica combinación de figuras de leones, pájaros, caballeros en el acto de cazar, entre flores y ramajes. Generalmente la muestra del dibujo va encerrada dentro de grandes círculos y los fondos están tejidos con fibras recu-

biertas de oro y plata. Constantinopla, la gran capital de la Edad media, proveía á las necesidades suntuarias de todo el Occidente de Europa; era el gran mercado adonde las naves venecianas y genovesas iban á proveerse para inundar después de joyas, tejidos y marfiles, las naciones románicas, apenas salidas de la barbarie.



Fig. 169. — Cruz bizantina. BAGÁ.

Los cruzados trajeron también gran cantidad de objetos y tejidos de Oriente. Joinville, en su crónica, explica de qué manera el conde de Brienne hizo presa de una caravana que llevaba muchas telas *de oro y seda, las cuales ganó todas*. Nosotros tenemos el testimonio de Ramón Muntaner, cronista del rey Don Jaime *el Conquistador*, quien, al regresar de Constantinopla, traía consigo un cuantioso tesoro de objetos y reliquias que le fueron robados por los venecianos.



Fig. 170. — Cruz relicario. SAN CUCUFATE DEL VALLÉS.

La primera escuela de Bizancio en los tejidos fué el Egipto: en los primitivos tejidos bizantinos encontramos muchos temas de las telas coptas que hemos reproducido en un capítulo anterior. Pero pronto tuvo que acudir á la Persia, que monopolizaba el comercio de la seda, importándola de Ceilán á sus puertos del golfo Pérsico y desde allí, por las caravanas, á la Siria y el Asia Menor. También esta

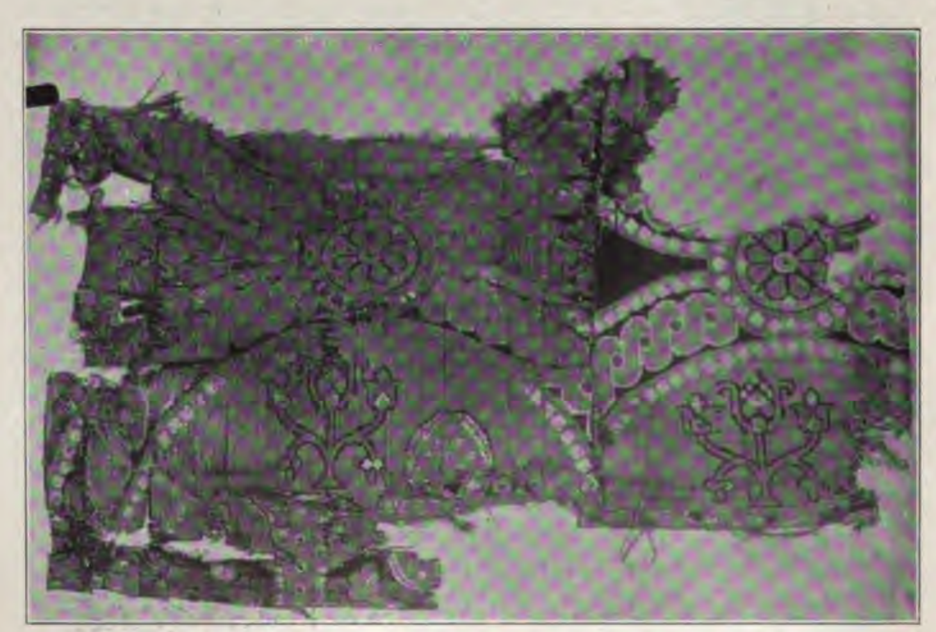


Fig. 171. — Tapas de un evangeliario. *Catedral de Gerona.*



dependencia de la Persia, como intermediaria del comercio de la seda, se hizo demasiado enojosa, y los emperadores se procuraron la semilla y trataron de introducir el cultivo de los gusanos en su propio territorio.

Sin embargo, las telas bizantinas conservaron siempre algunos temas, como el de las cacerías y la estrangulación de leones y fieras, que recuerdan los de la Persia (fig. 174). En la famosa tela encontrada en el sepulcro de Carlomagno, en Aquisgrán, hay los tradicionales círculos, con unos elefantes, y encima los arbolillos estilizados que recuerdan el árbol de la Vida, tal como lo había representado el arte mesopotámico. Una sola *réplica* de esta tela preciosa se encuentra en la colección Pascó, donde se ven también las gru-



Figs. 172 y 173.— Tejido bizantino con elefantes. *Colección Pascó.* BARCELONA.



Fig. 174. — Tejido bizantino. *Colección Pascó*. BARCELONA.

pas de los elefantes enjaezados, sosteniendo el *hom* ó árbol de la Vida (figs. 172 y 173). Resulta dudosa muchas veces la época á que pudieron pertenecer algunas de estas telas orientales. La del sepulcro de Carlomagno lleva una inscripción griega, con nombres, que no precisan ninguna fecha. Hoy, generalmente, se supone que fué depositada en dicho sepulcro cuando fué abierto, en el siglo XI, por el emperador Otón III.

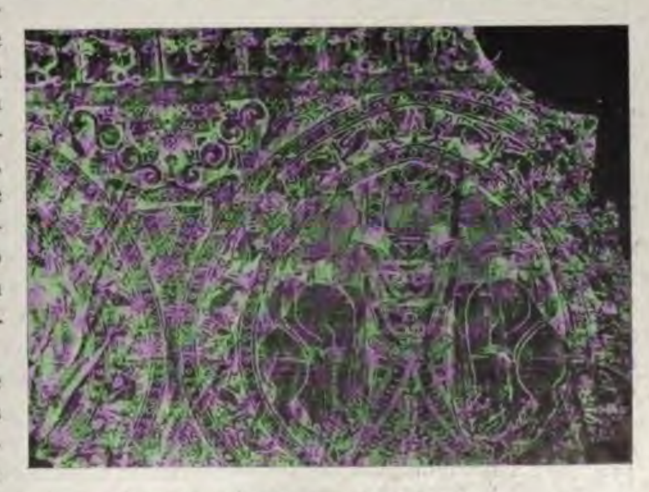


Fig. 175. — Tela bizantina. *(Museo de Vich)*

A veces dentro de estos círculos enlazados hay escenas de carácter religioso ó profano: así son los bellísimos



Fig. 176. — Un emperador entre dos personificaciones. Tejido bizantino.
Tesoro de la Catedral de Bamberg.

tejidos encontrados entre las reliquias del *Sancta Sanctórum*, con la representación de la Natividad y la Anunciación (figs. 179 y 180). Estos tejidos, conservados en Occidente, dan sólo una pequeña idea de lo que podían ser las telas de Bizancio; la administración imperial prohibía la exportación de los tejidos más preciosos. El embajador alemán Luitprando, que fué á Constantinopla con una misión oficial en el siglo XI, explica cómo le fueron confiscados por los funcionarios de las aduanas imperiales varios tejidos que había comprado en Bizancio y llevaba en su equipaje, pero cuya adquisición estaba prohibida á los extranjeros. Aquellos otros cuya exportación se permitía, le fueron marcados y sellados con marchamo de plomo.

Los emperadores, sin embargo, alguna vez hacían presente de sus telas más preciosas á los monarcas occidentales. Así se explica cómo una tela que debió usar un personaje de la corte imperial, haya sido hallada en la tumba del obispo



Fig. 177. — Restauración de la tela del tesoro de Bamberg.

Günther, en la Catedral de Bamberg. Un emperador á caballo, con el estandarte imperial y nimbo alrededor de la corona, recibe los presentes de dos figuras de mujer, que tal vez simbolizan virtudes ó ciudades; una de ellas le entrega una corona y la otra una tiara. Acaso estas dos personificaciones querían representar á las provincias de Europa y Asia ofreciendo sus dones al monarca, en señal de fidelidad (figs. 176 y 177). Aunque la parte central de esta tela esté enteramente destruída, estas dos figuras femeniles son de lo más bello que se ha ejecutado en el arte del tejido de todos los países y épocas.

Muchos de estos tejidos orientales reproducen el tema de los dos animales fantásticos, grifos ó leones afrontados, que era tradicional en Oriente desde los primeros días del arte caldeo. La Persia sasánida continuó empleando este motivo, que después fué repitiéndose en las fábricas de Siria, Chipre y Bizancio (figs. 174 y 175). Los árabes de Oriente lo usaron también, por lo que á veces se hace difícil precisar si una de estas telas es árabe ó bizantina. España, debido sin duda á las grandes relaciones de los árabes españoles con la Siria y Mesopo-



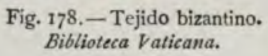


Fig. 178.—Tejido bizantino.
Biblioteca Vaticana.



Fig. 179.—La Natividad. Tejido bizantino.
Sancta Sanctórum. Vaticano.

tamia, ha producido también gran cantidad de tejidos siriacos. La fig. 175, con el tema de un gigante estrangulando á dos tigres, lleva una leyenda en caracteres cúficos. Fué encontrada esta tela en el sepulcro del obispo de Vich, San Ber-



Fig. 180.—La Anunciación. Tesoro del *Sancta Sanctórum. Biblioteca Vaticana.*



Fig. 181. — Dalmática llamada de Carlomagno. *Sacristía de San Pedro. Vaticano.*

nardo Calvó, quien acompañó al rey Don Jaime I en la conquista de Valencia. Sería muy posible que esta tela la hubiese adquirido el prelado catalán formando parte del botín de guerra que le correspondió en la toma de la ciudad, pero no por ello cabe poner en duda que procedía del Oriente y había sido labrada en época más antigua.

Bizancio debía tener también talleres donde se ejecutaban los bordados más primorosos. En los mosaicos bizantinos se ve á los personajes revestidos con preciosas telas bordadas. En el hermoso mosaico de San Vital, de Rávena, donde aparece la emperatriz Teodora entre las damas de su corte, la esposa de Justiniano lleva un manto en el que se ve bordada la escena de la adoración de los Reyes. Otro tejido valiosísimo es la famosa dalmática llamada de *Carlomagno*, que se custodia en el tesoro de San Pedro, en Roma, y que la tradición supone fué regalada al Papa por el emperador franco el día de su coronación (fig. 181).

Es, sin embargo, mucho más moderna; pertenece al período que sigue á la represión de los iconoclastas, y recuerda, por su estilo, las miniaturas de las homilías del monje Jaime, que hemos reproducido, y los frescos de Mistra. Se trata, pues, de una obra del siglo XII seguramente. En la parte anterior de la dalmática, que es la reproducida en la fig. 181, está el Cristo, imberbe, bendiciendo desde la gloria, en medio de coros de ángeles y santos. En la parte posterior, sobre los hombros, está bordada la Transfiguración del Señor, al que acompañan Moisés y Elías y los Apóstoles. El fondo de la seda es de un azul intenso, los colores de los bordados son principalmente el blanco y el plateado; toda la magnífica vestimenta tiene una dulce gama de azul y plata con toques de rojo y oro.

Resumen.—El arte bizantino alcanza un brillante renacimiento después de la persecución de los emperadores iconoclastas. A este período pertenecen las iglesias con cúpulas elevadas sobre un tambor cilíndrico, como la Kahrie-Djami, en Constantinopla, y las de Atenas. El renacimiento se ve también en la pintura; á los tradicionales temas bíblicos de los mosaicos y los frescos, suceden los episodios de las vidas de los santos, vida de la Virgen, etc. Carecemos casi de esculturas bizantinas de bulto entero, pero podemos comprender, por los relieves y marfiles, que la escultura reproducía, sin variación apenas, los tipos fijados litúrgicamente. Los esmaltes, iconas portátiles y relicarios que se encuentran aún esparcidos por los museos y catedrales, dan idea de la riqueza decorativa de los elementos que empleaban los orífices bizantinos, que no tenían rival en Europa. Las telas reproducen primeramente motivos coptos y persas, pero después Bizancio produjo sus admirables tejidos de seda con absoluta independencia del Oriente.

Bibliografía.—LABARTE: *Le palais imperial de Constantinople et ses alords,* 1861.—G. BEYLIÉ: *L'Habitation byzantine,* 1902. —MILLET: *Le monastere de Daphni,* 1899. *Monuments byzantins de Mistra,* 1910.—BUTLER: *Expedition to Syria,* 1903.—MOLINIER: *Les ivoires.*—KONDAKOFF: *Histoire de l'art byzantin considéré principallement dans les miniatures,* 1891.—HESSELING: *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne,* 1908.—MUÑOZ: *Codici greci miniati delle Minori biblioteche di Roma. Il menologio di Basilio II. Codices e Vaticani selecti.*

Manuales. — BAYET: *L'art byzantin,* 1883. — DIEHL: *Manuel d'art byzantin,* 1910. — DALTON: *Byzantine art and archaeology,* 1911.



Fig. 182. — Tejido bizantino de seda. *Vaticano.*



Fig. 183. — Fortaleza bizantina. TIMGAD.

CAPITULO VI

EXPANSIÓN DEL ARTE BIZANTINO. — MONUMENTOS BIZANTINOS DEL NORTE DE ÁFRICA Y ESPAÑA. — SAN MARCOS DE VENECIA. — LAS IGLESIAS BIZANTINAS DE SICILIA. LOS MONASTERIOS GRIEGOS. — EL ARTE BIZANTINO EN RUSIA.

UNA de las glorias más positivas del arte y la civilización de Bizancio, fué su expansión hacia el Occidente y el Norte de Europa, hacia el Mediterráneo, la península balkánica y Rusia.

Por un prejuicio histórico, Bizancio descuidaba á menudo las provincias del Asia, de donde arrancaba toda su fuerza, para distraerse volviendo la vista á las naciones mediterráneas que habían constituído el núcleo primordial del antiguo imperio romano. Restablecer las fronteras de Roma hacia el Oeste, fué la fatal preocupación de Teodosio y Justiniano, malgastando sus energías en combatir con los bárbaros en Italia, en España y en el Africa. Por esto en dichas regiones, ocupadas militarmente, encontramos los restos de los edificios que construyeron los funcionarios bizantinos y otras mil señales de esta nueva helenización, efectuada por las legiones del emperador cristiano de Constantinopla. El poder de Bizancio se empleaba inútilmente en aquella lucha contra los bárbaros, siempre vencidos y siempre de nuevo amenazadores; pero el arte y la civilización debían aprovecharse de aquel prolongado conflicto entre los ejércitos imperiales y los pueblos jóvenes que más tarde debían constituir las naciones románicas del Occidente de Europa. Donde la ocupación bizantina hubo de prolongarse más, fué en la costa Sur de Italia y en Sicilia, la España meridional y la Mauritania. En ciertas comarcas del Sur de Italia se habla todavía un dialecto casi helénico, y las construcciones de iglesias rurales del país de Otranto conservan una idea de la planta de las iglesias bizantinas. En la Sicilia, más helenizada aún, quedó un núcleo de población griega suficiente para constituir más tarde, en tiempo de la dinastía normanda, un curioso reino semibizantino, de cuyas magníficas construcciones haremos un estudio especial.



Fig. 184. — Puerta de Salomón en Tebessa. ARGELIA.

En el Africa, la famosa expedición de Belisario y de su lugarteniente Salomón contra los bárbaros, en tiempo de Justiniano, reconquistó por última vez aquellas tierras tan estimadas de los colonos romanos, restaurando las ruinas de las antiguas ciudades, que volvieron á renacer á la sombra de los castillos bizantinos, donde permanecían las guarniciones del emperador (figs. 183 y 184). Estas fortalezas cubren todavía el suelo de Argelia y Túnez, y son acaso el más seguro material de estudio de la arquitectura militar bizantina; son el verdadero comentario plástico de los tratados de táctica de fortificación que se nos han conservado del imperio de Oriente. En general, el muro bizantino está hecho con una pared doble, una exterior de piedras escuadradas y otra interior de bloques sólo á medio labrar; el intervalo entre los dos paramentos se rellenaba de hormigón. Esta muralla es bastante gruesa y suficientemente alta para prevenir cualquier asalto con las máquinas de guerra, que conocían muy bien los generales bizantinos. Sobre lo alto de la muralla corre un camino de ronda, que se ensancha á veces, apoyándose en unos contrafuertes que sostienen hileras de arcos. Este camino de ronda da la vuelta á la fortaleza, asegurando las comunicaciones entre las torres, que se adelantan para proteger las entradas de las puertas y también, á intervalos, á lo largo de la cortina de muralla. Las torres son cuadradas ó redondas y acostumbran á tener dos ó tres pisos, con aberturas hacia el interior, y debían servir habitualmente de habitación. El recinto cuadrado del castillo no tiene ya dentro más que construcciones ligeras; á la vez que de campamento, debía servir de refugio, en momentos de peligro, á las familias de colonos instaladas en las cercanías, porque una vez deshecho el reino de los vándalos, surgió para las poblaciones del Africa el nuevo peligro de los bandidos árabes bereberes, y para defenderse de ellos principalmente hubieron de levantarse los castillos bizantinos sobre todo el suelo de la provincia. Las mismas ciudades estaban también protegidas con fuertes murallas, con torres de defensa, y como último refugio, tenían además una gran



Fig. 185. — Catedral de Parenzo. ISTRIA.

torre aislada, de pared más espesa que de ordinario, para poder resistir hasta la llegada de los refuerzos de las otras guarniciones.

Además de los castillos y de las necrópolis del tiempo de la ocupación griega, abundan en Africa unos pequeños edificios religiosos que son seguramente los santuarios ortodoxos construídos por los imperiales; son típicas iglesias, con ábside en el fondo, de disposición muy sencilla en sus plantas, pero que debían llenarse de pinturas decorativas griegas y que á menudo conservan en su suelo los mosaicos con inscripciones bizantinas. El tipo y la estructura del edificio es el de una pequeña basílica, porque es natural que las legiones no aplicasen aquí las cúpulas, que exigían materiales y operarios muy escogidos.

En cambio, para las pinturas y los mosaicos bastaban uno ó dos artistas llamados directamente de Constantinopla, y con esta decoración el aspecto de la iglesia quedaba completamente cambiado. En España tenemos también edificios de esta época, en Elche y Játiva, y en las Baleares, y aunque siempre muy destruídos, las ruinas permiten reconocer los mosaicos de las plantas y la forma de las dependencias para el culto, que estaban agrupadas á su alrededor. Pero no es en estos mezquinos restos monumentales donde podremos reconocer toda la transcendencia artística de la ocupación militar bizantina en el Occidente de Europa durante los siglos V y VI. Fué más bien el sinnúmero de los objetos suntuarios, telas, marfiles, armas y joyas, traídos por las legiones, lo que impregnó á las naciones románicas de una primera saturación de orientalismo.

La segunda penetración del arte bizantino en la Europa occidental ocurrió más tarde, cuando las intemperancias de los emperadores iconoclastas obligaron á una multitud de artistas perseguidos á emigrar á la Italia meridional y desde allí

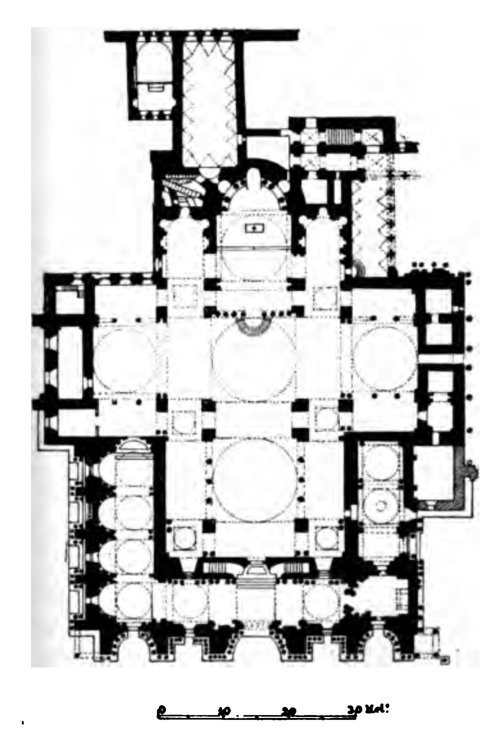


Fig. 186. — Planta de San Marcos. VENECIA.

las influencias bizantinas se extendieron más al Oeste. Al narrar la historia del arte románico europeo será preciso, á cada momento, hacer ver la relación de nuestras formas artísticas con las de los estilos de Bizancio, pero aun en esta segunda etapa, muchas veces las formas no llegaron directamente, sino por intermedio de los grandes vehículos del orientalismo en Europa, que fueron los venecianos y los genoveses.

El Adriático ha sido en todos los tiempos un mar semioriental. El más antiguo edificio de estilo bizantino, cerca de Venecia, es la catedral de Parenzo, en Istria, todavía con forma de basílica, construída en tiempo del obispo Eufrasio, hacia la mitad del siglo VI. Los capiteles tienen el ábaco trapezoidal y en los arcos hay unos interesantísimos estucos contemporáneos de la construcción y análogos á los de la iglesia de Santa María en Cosmedín, de Roma (fig. 185). En la bóveda del ábside hay un mosaico con la Virgen entre imágenes de santos y debajo una decoración de taracea de mármoles y piedras duras, que hemos reproducido en parte en el capítulo anterior (fig. 140).

Cerca de Venecia, en la próxima isla de Torcello, otra iglesia algo posterior muestra aún sus espléndidos mosaicos bizantinos. Fué construída por el obispo Altino en 641, pero la decoración parece ser del tiempo de una restauración del siglo XI. Aunque los rótulos y leyendas están en latín, los santos y temas de los mosaicos son marcadamente bizantinos y prueban cómo los orientales mantenían su prestigio en las cercanías de Venecia durante los siglos que preceden á la construcción de San Marcos.

Porque Venecia guarda hoy todavía el monumento acaso más íntegramente conservado del arte bizantino, que es su famosa iglesia metropolitana de San Marcos. La república sostenía estrechas relaciones con Bizancio; los venecianos ocupaban en la capital un barrio aparte, con inmensos almacenes y depósitos, para el intercambio de las mercancías; sus sucursales ó factorías abundaban también en las ciudades del Asia y en las islas del mar Egeo, hasta tal punto que algunas de ellas eran de absoluta propiedad de los grandes mercaderes de Venecia. Las naves venecianas traían directamente á Europa los productos de las modas de Bizancio, y es natural que la república marítima, que estaba tan familiarizada con los esplendores de Oriente, al construir sus edificios adoptara las



Fig. 187. — Angulo de la fachada de San Marcos, con fragmentos bizantinos. VENECIA.

formas suntuosas de los grandes monumentos bizantinos, que contrastaban con los de las poblaciones todavía bárbaras de Europa, cuyo esfuerzo tendía únicamente á imitar las construcciones romanas, que, amenazando ruina, veían con asombro por doquier.

Venecia acudió al Oriente en busca de arquitectos y la primitiva iglesia de San Marcos fué empezada ya en el siglo IX. Esta primera iglesia fué destruída por las llamas durante la insurrección de 916, pero dos años después, algún tanto cambiada en la disposición y en sus medidas, fué nuevamente abierta al culto. De esta segunda iglesia, obra del dux Urseolo I, no quedan más que algunas paredes y se comprende que debía estar construída con gran variedad de materiales, en combinación de piedra y de ladrillo en fajas decorativas, como los edificios bizantinos posteriores al período de la represión de los iconoclastas. Hoy estas paredes están revestidas de mármoles de colores, como todo el resto de San Marcos, pero las catas hechas en el suelo y en los muros han dado alguna idea de lo que debía ser el San Marcos primitivo. Era su planta del tipo ordinario de basílica, con tres naves, la central separada de las laterales por dos hileras de doce columnas. Por su aspecto y proporciones, el primitivo San Marcos debió parecerse mucho á la catedral de Parenzo ó, acaso, más aún á la vecina iglesia de Torcello, en la próxima isla de las lagunas.

En 1063, en tiempos del dux Domenico Contarini, San Marcos cambió de plano y fisonomía, porque se le añadieron las naves del crucero y el nártex fué



Fig. 188. — Interior de la basílica de San Marcos. Venecia.

prolongado también á cada lado hasta encontrar la nueva nave transversal. Las columnas fueron también removidas, y como la iglesia iba á tener cinco cúpulas y la central tenía que ser más alta que las otras cuatro, se construyeron también, para sostenerla, unos macizos pilares en el crucero, que hábilmente resistirían el empuje de las cubiertas. Las antiguas columnas se adaptaron para sostener unas galerías superiores, que son las que dan á este templo un carácter especial.

La iglesia quedó lista y preparada para recibir la decoración al cabo de treinta años. El que entonces era Dux, Domenico Silvio, envió una circular con instrucciones á todos los cónsules, embajadores, mercaderes y marinos, y á los ricos ciudadanos de la república esparcidos por Oriente, para que, con el mayor celo, procuraran reunir materiales preciosos para el adorno de la nueva iglesia. Todos rivalizaron en entusiasmo para aportar tesoros, fustes de columnas de los antiguos templos, capiteles robados de Bizancio ó, simplemente, piedras raras y mármoles preciosos, que fueron traídos en grandes cantidades para el embellecimiento de la obra de San Marcos (fig. 187).

Iguales ambas en suntuosidad y riqueza, San Marcos difiere en algunos detalles de Santa Sofía de Constantinopla, pero el espíritu que anima á las dos iglesias





FOTS. NAYA

Figs. 189 y 190. — Dos rincones interesantes de San Marcos de Venecia.
El altarcito del crucifijo y el púlpito mayor.

es el mismo, y acaso en San Marcos podamos encontrar aún hoy una impresión más completa del fausto de Bizancio, porque sirve todavía para el culto, con su pompa litúrgica, y conserva intactos los mosaicos, destruídos en la gran iglesia de Constantinopla al ser convertida en mezquita por los turcos.

Por sus dimensiones, comparado con Santa Sofía, San Marcos de Venecia es una iglesia pequeña, pero la habilidad de su disposición, la excelencia de sus proporciones, y hasta ciertos ingeniosos recursos de perspectiva, la hacen parecer mayor de lo que realmente es. Así, por ejemplo, las dos cúpulas del crucero y la del fondo del ábside son algo menores que las otras dos de la nave central y parecen también más lejanas, aumentándose en concepto del espectador la monumentalidad del edificio. El interior de la iglesia es de una suntuosidad indescriptible: en el fondo brilla el cancel del altar con sus columnas preciosas; los púlpitos ó ambones están labrados en mármoles rarísimos; cuelgan de lo alto las lámparas antiguas, y en el lugar más sagrado, deslumbra el altar de oro y esmaltes, el *palladium* venerando de la gran república marítima (figs. 188, 189 y 190). La luz llega casi exclusivamente de lo alto; las cinco cúpulas tienen en su arranque pequeñas aberturas por las que se filtran los rayos del sol, que van á resbalar sobre los magníficos mosaicos. Esta decoración interior de la iglesia con mosaicos fué ya comenzada por los artistas bizantinos, que repitieron en Venecia sus temas capitales del Antiguo Testamento, las grandes fiestas, la vida de la Virgen y escenas simbólicas tales como el sacrificio de Abrahán, la historia de José, la comunión de Emaús, etc. (fig. 191).

Una crónica antigua nos hace saber que, para ejecutar estos mosaicos, fueron llamados de Constantinopla artistas bizantinos, pero además, las leyendas griegas aparecen á menudo mezcladas con las inscripciones latinas de los dísticos, que



FOT. ALINARI.

Fig. 191. — Pórtico de San Marcos de Venecia.
Mosaicos con representaciones de la historia de José.

expresan el verdadero sentido de lo que está representado en cada escena. Exteriormente, San Marcos ofrece también un aspecto de suntuosidad y de belleza que no tienen la mayoría de los monumentos bizantinos. Durante la prolongada agonía del imperio de Constantinopla, los venecianos supieron aprovecharse del abandono de ciertas provincias, y hasta de algunos edificios de la propia capital, para proveerse de ricos mármoles y esculturas con que enriquecer siempre más y más las fachadas de su templo nacional. Sobre la puerta central, una cuádriga

de bronce atestigua la gloria militar de Venecia, porque es el recuerdo de la toma y saqueo de Bizancio por la armada de la república. Para mayor magnificencia, en los paramentos algo grandes hay aplicados relieves con figuras de santos y de la Virgen, ó mosaicos con escenas de la vida del evangelista San Marcos, patrono de Venecia. Los capiteles de las columnas son de una variedad y esplendidez incomparables; algunos son antiguos capiteles romanos, otros de la época de las primeras construcciones del dux Urseolo, otros ya de los siglos XI y XII, todos reunidos y combinados con el mayor arte. Para acabar de caracterizarla, la iglesia de San Marcos tiene, sobre sus cúpulas interiores de ladrillo, unos armazones de madera que están recubiertos de otras más altas y ligeras cúpulas metálicas que se destacan de la masa de la construcción. Las cinco cúpulas así brillantes, con sus remates dorados, se distinguen desde lejos; es una nota alegre verlas reflejar tan altas y airosas desde la entrada de las lagunas.



Fig. 192. — Capilla del Almirante. PALERMO.

Casi contemporáneamente á la construcción de San Marcos de Venecia, el ejército bizantino ocupó de nuevo la Italia meridional, devastada primero por los longobardos y después por los árabes de Sicilia. Los azares de la guerra habían casi obligado á repartirse tácitamente el Sur de la península; la Capitanata, la Pulla y la tierra de Otranto quedaban para los bizantinos, mientras que la Calabria y Sicilia eran para los árabes. Bari, residencia del *Kapitanos*, delegado del emperador, venía á ser, con su puerto y sus fortalezas, lo mismo que había sido Rávena en tiempo de Justiniano. Pero este estado de cosas vióse pronto turbado por la aparición de un nuevo elemento que debía acabar primero con los árabes y, dos ó tres siglos después, obligar también á retirarse las guarniciones bizantinas. Este tercer elemento fueron los audaces aventureros normandos, que desde las costas brumosas del Norte de Francia venían á erigirse un reino en los jardines de naranjos de la Sicilia y la Italia meridional. Los conquistadores normandos, á pesar de constituir sólo una aristocracia directora y de hallarse en minoría (nunca los normandos fueron más del uno por ciento del total de la población de Sicilia), supieron aprovecharse admirablemente de los obreros árabes y bizantinos que habían quedado en el país. Así, pues, los monumentos normandos de



Fig. 193.—Torre de la iglesia del Almirante. PALERMO.



Fig. 194.—Interior de la iglesia de San Cataldo. PALERMO.

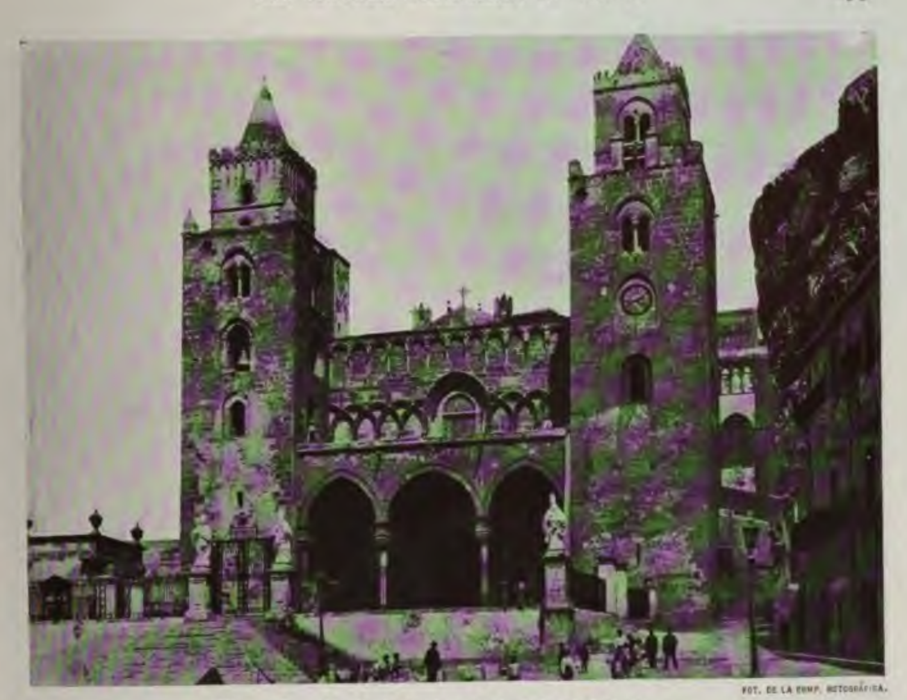
Sicilia, construídos por iniciativa de príncipes y obispos, á menudo recién llegados del Norte de Europa, fueron ejecutados por artífices musulmanes, mosaicistas y escultores bizantinos, que los caracterizaban completamente en su interior, revistiéndolos de todo el color y el oro de los edificios del Oriente.

Los árabes y bizantinos, antes de la conquista normanda, vivían en Sicilia en cordiales relaciones; cuando el conde normando Roger entró en Palermo, encontró en ella un arzobispo griego, ejerciendo libremente su culto en varias iglesias. Los príncipes normandos respetaron esta variedad de razas; el francés, que era su lengua materna, apenas fué usado más que para los usos privados de la corte; las lenguas oficiales del estado eran el griego y el árabe, que hablaban la mayoría de la población.



Fig. 195.—Exterior de la iglesia de San Cataldo. PALERMO.

Por todas estas causas, las iglesias de la época normanda de Sicilia compiten en belleza con el propio San Marcos, porque los reyes normandos, que disponían de abundantes recursos, tenían elementos aún más variados. La cooperación de los obreros árabes las distingue de los demás edificios bizantinos;



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig. 196. — Fachada de la catedral de Cefalú. SICILIA.

tienen un aspecto menos místico, más sensual, y, en cambio, se nota cierta resistencia á adoptar las combinaciones de las cúpulas, tan encarnadas en el genio artístico de Bizancio. Las iglesias son, por lo común, de planta basilical de tres naves, cubiertas con entramados de madera riquísimamente decorados; en el crucero y sólo en los ábsides acostumbra, sin embargo, aparecer ya la bóveda esférica, revestida de mosaicos con temas y leyendas bizantinas. Las paredes laterales están recubiertas hasta cierta altura de unos arrimaderos de taracea, de mármoles y piedras duras con dibujos árabes; las partes superiores están decoradas de mosaicos con escenas figuradas. Las columnas suelen ser monolíticas, arrancadas de antiguos edificios romanos, que por entonces debían ser abundantísimos en Sicilia, y con sus



Fig. 197. — Ábside de la catedral de Cefalú. SICILIA.



Fig. 198. — Catedral de Palermo.

propios capiteles fueron empleadas en estas iglesias cristianas. La primera iglesia normanda de Sicilia fué construída antes de la toma de Palermo, en las afueras de la capital, y se conserva todavía hoy con el nombre de San Juan de los leprosos. Dentro de la ciudad, la más antigua es la llamada iglesia de Santa María del Almirante, por haber sido construída por orden del almirante Jorge de Antioquía, un prócer oriental que, al servicio del rey Roger II, improvisó la armada del nuevo estado normando, haciéndose por esto digno del título de primer noble de Sicilia. La capilla del Almirante fué terminada en 1129, tiene tres naves, cada una con tres tramos cubiertos con cúpulas bajas, excepto la central, que antecede al ábside y está levantada sobre un tambor (fig. 192). Los arcos que separan las naves son ya apuntados, como en las demás iglesias normandas que iremos estudiando, pero la decoración es completamente bizantina; el almirante de Antioquía hizo venir de Oriente marmolistas y decoradores en mosaico que ejecutaron la obra, allí en Sicilia, lo mismo que en las tierras del imperio.



Interior de la capilla palatina. PALERMO.



Fig. 199. — Ábside de la catedral de Monreale.

Al lado de la capilla del Almirante elévase una torre campanario, construída, no obstante, según los métodos del arte gótico, que se iba formando en el Norte de Francia (figura 193). Es la misma disposición de las torres de algunas catedrales francesas, como, por ejemplo, la de Laón, con sus torrecillas angulares, para pasar del cuadrado al octógono.

Cerca de esta torre y de la capilla del Almirante hállase aún otra pequeña iglesia, dedicada á San Cataldo, que, interiormente, ofrece una estructura francesa de piedra con arcos ojivales (fig. 194); pero la intervención de los obreros musulmanes se nota en las tres cúpulas de la nave central, que están sostenidas sobre trompas, según la tradición persa, y se peraltan al exterior como tres casquetes sobrepuestos al tejado (figura 195).

Mucho más rica que estas dos iglesias es la pequeña capilla del palacio real de Palermo, que se conserva con ligeras restauraciones, siendo acaso la joya más preciada del arte siciliano. (Lámina VIII.) Tiene tres naves, sostenidas por columnas antiguas, y el techo, de madera, labrada por los árabes, ostenta las estalagmitas policromadas que veremos más tarde en la Alhambra, pero de entonaciones tan ricas que compiten con los colores de los mosaicos de las paredes. La luz penetra casi tan sólo por las ventanas de la pequeña cúpula dorada del crucero, y cuando se entra allí, para librarse del sol ardiente de Sicilia, goza el visitante de un bienestar físico y estético incomparable; en aquella penumbra se perciben suavemente los colores de los mármoles y los mosaicos de que están revestidos todos los muros. Cubre el suelo un rico pavimento de taracea de piedras duras; conserva aún sus púlpitos y canceles antiguos, su trono real de mosaico y el maravilloso candelabro pascual, una de las más bellas obras de la escultura decorativa de todos los tiempos.

Los reyes normandos no se contentaron con estas obras de proporciones reducidas, sino que del mismo complejo estilo edificaron grandes catedrales. La primera es, acaso, la de Cefalú, población de escasa importancia en la costa occidental de Sicilia, donde desembarcó el rey Roger II, en 1131, al volver á Italia, después de una peligrosa travesía. Durante ella hizo voto de edificar una iglesia en el lugar mismo donde saltara en tierra, y por esto se erigió allí tan notable edificio. Su fachada es acaso una de las obras más caracterizadas aún del gusto francés; tiene dos torres, parecidas á la de la capilla del Almirante, flanqueando el frontis de la iglesia, y un pórtico en la entrada (figs. 196 y 197). Dentro de



Fig. 200.—Interior de la iglesia de Monreale. PALERMO.

ella están los más bellos mosaicos de Sicilia; la decoración no llegó á concluirse, pero lo que resta en el ábside es de singular belleza de ejecución.

Otra catedral sículo-normanda era la de Mesina, que al ser destruída hace pocos años por el terremoto, tenía ya muy poco de su construcción primitiva. En Palermo, la catedral debía ser también un edificio espléndido, pero fué bárbaramente restaurado con arreglo al gusto barroco, imperante en el siglo XVIII, por el arquitecto Fernando Fuga, por orden de los Borbones de Nápoles, y no se perdonó nada de los mosaicos ni de su aspecto interior, conservándose sólo los muros y la decoración exterior de las fachadas (fig. 198).

Queda, sin embargo, por fortuna, cerca de Palermo, la hermosa iglesia del monasterio de Monreale, que sirvió de sepultura á los príncipes normandos, con su vasta área dividida en tres naves por altas columnas marmóreas. El techo es demasiado elevado para ser el elemento principal de riqueza; como en la capilla palatina, tiene un simple entramado de madera. En las paredes es donde se admiran el fausto y la magnificencia; no se sabría qué añadirle ya á aquella estructura basilical para enriquecerla con nuevas aplicaciones; en los arrimaderos, los marmolistas árabes hubieron de imaginar variaciones infinitas en sus taraceas y entrelazados; los pavimentos muestran también bellos dibujos de mármoles de colores y en lo alto brillan las fajas de mosaicos puramente bizantinos (fig. 200).

Monreale fué fundado en 1176 por Guillermo *el Bueno*, y en el acta de esta fundación, que se ha conservado, el rey dice que se propone construir la obra



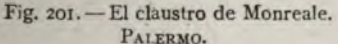

Fig. 201. — El claustro de Monreale. PALERMO.



Fig. 202. — Fuente en un ángulo del claustro de Monreale.

con tal riqueza «que sea digna de la gloria de Dios, que ha puesto el cetro en sus manos y le ha librado de toda calamidad...» En 1182 el Papa la hacía sede de un arzobispado; hasta Roma había llegado ya la fama de la suntuosidad del nuevo edificio que se estaba levantando en el valle vecino de Palermo.

A un lado de la iglesia de Monreale hay un espacioso claustro, uno de los más bellos lugares del mundo. En un ángulo mana una fuente de tipo oriental, dentro de un templete de columnas cuyos fustes están revestidos de mosaicos rojos y dorados (figs. 201 y 202).

Para mayor riqueza, los artistas que estaban al servicio de los príncipes normandos habían conservado los secretos de la labor de las piedras duras, el pórfido y el granito rojo, que conocidos en la época clásica, se perdieron en la Edad media y tuvieron que inventarse de nuevo en el Renacimiento. Los sepulcros reales están, pues, labrados en grandes bloques de pórfido (fig. 203), y grandes y magníficas piezas de estos materiales duros cubren el suelo sin desgastarse, tan brillantes como el día en que fueron puestas allí por primera vez.

La combinación de los estilos árabes y bizantinos en los monumentos de los príncipes normandos de Sicilia, les da una gran variedad; unas veces predomina el elemento bizantino, como en la capilla del Almirante, y otras los obreros árabes se dejan llevar de sus propios gustos y edifican obras acentuadamente musulmanas. Quedan de esta época pocos monumentos de arquitectura civil: en las afueras de Palermo hállase un famoso puente construído por el propio almirante Jorge de Antioquía, que lleva aún su nombre y tiene los arcos apuntados (fig. 204).

Se conserva también, englobada en construcciones posteriores, una sala del antiguo palacio real de Palermo, decorada toda ella con mosaicos representando flores y cacerías, que podría tomarse por residencia de uno de los emires de Oriente. Los escritores y viajeros de aquella época nos describen también los



Fig. 203.— Sarcófago del rey Guillermo II. Monreale.

palacios del rey Roger, construídos cerca del mar, para gozar de las delicias del clima de Sicilia, y la vida que allí llevaban sus monarcas era idéntica á la de los señores árabes; su guardia personal se componía de fieles musulmanes escogidos, su lengua y sus costumbres eran también puramente árabes. Un resto del famoso palacio de la Cisa, en las huertas de los alrededores de Palermo, nos indica lo qué eran estas residencias de los príncipes normandos, completamente de estilo árabe (fig. 205). Además, aunque la capital del reino de Sicilia en tiempo de los príncipes normandos era Palermo, la corte residía á menudo en la Italia meridional, y por esto el estilo originalísimo de sus monumentos, semiárabes, semibizantinos, se extendió por todo el Sur de Italia; así en las catedrales de Amalfi, Salerno y Ravello, y hasta en las de Capua y Gaeta, ya más al Norte de Nápoles, encontramos señales evidentes de esta penetración de los estilos de Sicilia.

Exteriormente, los edificios normandos tienen una extraña originalidad; están decorados aún con el sistema de fajas de distintos materiales empleado por los bizantinos, pero en ellos, en vez de ser las combinaciones de piedra y de ladrillo, están hechas con una piedra calcárea gris porosa combinada con otra piedra negruzca volcánica, fácil de labrar. En los paramentos estas fajas de colores forman bandas y arcos decorativos que acentúan las líneas del edificio, marcando el lugar de las ventanas y señalando con otro color los remates y basamentos (fig. 199).

Por esta vía de Sicilia, como por la de Venecia, Italia se penetró en los siglos x y xi de las formas orientales, y principalmente bizantinas. Esta penetración fué más oportuna porque coincidió con las diversas expediciones que los emperadores alemanes hicieron á la península para reivindicar sus derechos, como sucesores de Carlomagno, al antiguo imperio romano. La Europa románica en este tiempo recibió más ó menos, toda ella, enseñanzas de Bizancio; las princesas bizantinas eran también solicitadas en matrimonio por las familias reinantes de Occidente y venían á él con su séquito, sus costumbres refinadas, sus vestidos y perfumes, para suavizar algo la vida dura de nuestros pueblos de la Edad media. Además, las persecuciones contra los partidarios del culto de las imágenes obligaron á emigrar colonias enteras de monjes griegos, que se instalaron en el solar latino. Los monasterios bizantinos en Occidente se implantaron, como es natural, de preferencia en los territorios de los príncipes normandos de la Italia meridional, todavía saturados de poblaciones griegas, aunque no dependían ya del em-

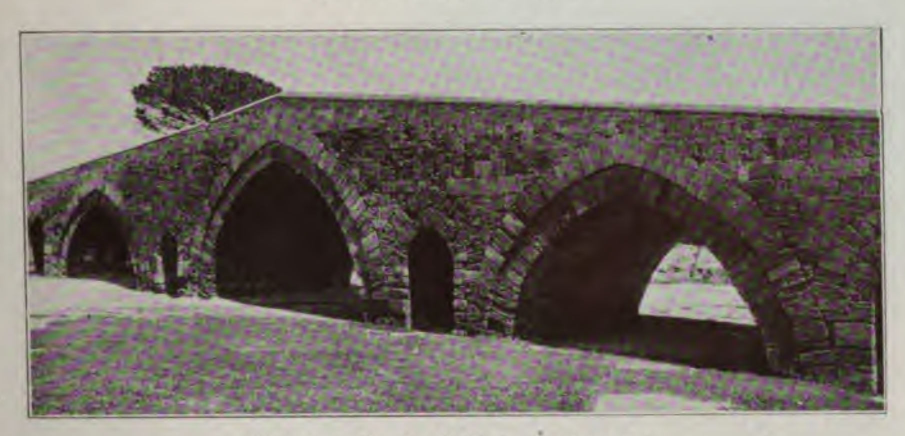


Fig. 204. — Puente del Almirante. PALERMO.

perador de Constantinopla; pero los conventos griegos rebasaban esta línea y llegaban á instalarse en la misma Roma, en las colinas entonces casi desiertas de la ciudad de los Papas. La influencia de los monjes bizantinos en Roma se ve aún palpable por todos lados, llegando hasta el punto de repintar de nuevo, con pinturas é inscripciones griegas, la venerable iglesia de Santa María la Antigua, en el Foro romano, cuya custodia seguramente les había sido encargada. Todavía hoy, en el monte Celio, de Roma, existe un convento de monjes ortodoxos basilianos, y á tres horas de la ciudad, en el Lacio, se conserva casi intacta la gloriosa abadía griega de Grotaferrata, fundada por San Nilo, con un tesoro tan copioso de manuscritos, iconas y objetos litúrgicos, que la hacen un verdadero museo de arte bizantino.

Las colonias de monjes griegos se extendieron también hacia el Norte por las comarcas búlgaras y servias, y ya se comprende que, dado el carácter de la civilización de Bizancio, su aparición debió señalar la llegada de todo lo que podía producir el pensamiento y el arte bizantino. Ya es conocido el importante papel que los conventos representaron en la vida política y social del imperio, y por ello estamos más interesados en averiguar lo qué eran estos cenobios, de donde surgían todas las pasiones que agitaban la sociedad bizantina. En la propia Constantinopla no quedan más que las ruínas mutiladas del famoso convento del Studión, del que salían los candidatos para las funciones de patriarca metropolitano de Santa Sofía y otros cargos elevados de la iglesia oriental. Para conocer lo qué eran los monasterios bizantinos, es menester llegar á los conventos de provincias, que no sufrieron tanto con la invasión musulmana, como el casi intacto de San Lucas, en la



Fig. 205. — Interior del palacio de la Cisa. PALERMO



FOT. TRAMPUS.

Fig. 206. — Interior del palacio antiguo, en el Kremlín. Moscou.

Fócida, el de Dafne, cerca de Atenas, y, sobre todo, la gran colonia monástica del monte Athos. La montaña santa del Athos forma un promontorio que avanza sobre las costas de la Tracia, y á cada lado, en las dos vertientes de aquella verde península, los monasterios bizantinos se han agrupado escalonados hasta llegar al mar. El más antiguo es el llamado de la Laura, fundado por San Anastasio y distinguido con la protección del gran emperador guerrero Nicéforo Focas, que lo colmó de dádivas, así como su sucesor el terrible Juan Tzimisces. Más tarde, vino á poblar la soledad de la montaña el nuevo convento de Vatopedi, también lleno de riquezas, y el de Nuestra Señora de los Iberos, así llamado porque estaba fundado por monjes iberos de Georgia, aunque después lo habitaron también los monjes griegos, como los demás que fueron erigiéndose en los dos flancos del promontorio. Toda la historia de Bizancio desde el siglo x puede verse repercutir en los conventos del Athos; las donaciones imperiales, los legados de las princesas los enriquecen de continuo, y de allí salen artistas y escritores, allí encuentran un refugio sus santos fundadores, después de haber intervenido poderosamente en la gobernación del imperio. Los conventos aglomerados en el corto espacio habitable del promontorio que forma la montaña
s . nos dan una impresión plástica de cuán familiar debía ser para
ncio esta proximidad de los monasterios, y nos enseñan la
'e su estructura, formando un cuadrado con las dependen-
en medio, y en él, aislada, la iglesia principal.

Los monjes del Athos hacen todavía hoy un comercio importante de iconas ó pinturas religiosas, que reproducen siguiendo la rutina de los antiguos temas bizantinos y son compradas á peso de oro por los peregrinos rusos, llevando un reflejo del arte de los pasados siglos al fondo de la estepa rusa, donde los creyentes ortodoxos continúan fieles al rito griego.

Porque Rusia constituye actualmente la última y gloriosa conquista del arte bizantino. La iniciación del pueblo ruso en el arte y la religión de Bizancio tuvo lugar en los alrededores del año 1000, y, según dicen las crónicas, con circunstancias muy emocionantes. Era aquélla una hora trágica para el imperio griego; los dos emperadores, Basilio y Constantino, veían peligrar su dinastía por la terrible sublevación de uno de sus más expertos generales, el pretendiente Bardas, que se había coronado en las provincias del Asia. Por el Norte, los búlgaros y servios habían traspasado las fronteras y el czar ruso Wladimiro había conquistado la antigua ciudad del Quersoneso, en la Crimea, en el lugar mismo que ocupa la moderna Sebastopol. Para librarse cuando menos de este último enemigo, los dos emperadores consintieron en entregar á su hermana, la porfirogeneta Ana, por esposa del bárbaro eslavo, de costumbres groseras y pagano aún, pero que se resignaba á bautizarse, junto con todo su pueblo, para poder enlazar su casa con la familia imperial. La ciudad del Quersoneso, antes de tomarla Wladimiro, pertenecía á los bizantinos; había, pues, en ella iglesias y monasterios, y el czar hizo allí mismo profesión de fe. Las últimas excavaciones, en los alrededores de Sebastopol, han permitido descubrir las ruínas del baptisterio donde fué bautizado seguramente el primer czar cristiano. La



FOT. THAMYRIS.

Fig. 207. — Vista exterior de la nueva iglesia de la marina rusa. CRONSTADT.



FOT. TRAMPUS.

Fig. 208. — Vista interior de la nueva iglesia de la marina rusa. CRONSTADT.

porfirogeneta Ana llegó á la ciudad con brillante cortejo de dignatarios, damas de la corte, sacerdotes y misioneros, que se lanzaron á la obra de evangelización del pueblo ruso; por esto hoy la iglesia rusa es todavía ortodoxa, y hasta las costumbres, los prejuicios, el alfabeto y el arte son bizantinos. Después de convertido, el czar se trasladó de nuevo desde el Quersoneso á su capital, Kiew, y allí edificó una primera iglesia, madre de todas las iglesias rusas, la Santa Sofía de Kiew, construída por artistas llegados de Bizancio. Esta iglesia está cubierta con



Fig. 209. — Iglesia expiatoria de la Resurrección. SAN PETERSBURGO.

cúpulas y decorada con mosaicos, que son de los más puros del arte bizantino. En las escaleras hay curiosas pinturas murales que representan escenas del hipódromo, presididas por el emperador. El lugar es evidentemente el gran hipódromo de Constantinopla, lo que prueba que los artistas eran griegos y que reproducían allí, en la lejana Rusia, temas de un repertorio laico, fijado acaso con la misma precisión que los asuntos religiosos. Desde Kiew el arte de Bizancio propagóse luego á toda Rusia, pues se avenía admirablemente con los gustos de fausto y magnificencia de los pueblos eslavos. La construcción exterior varió poco, el clima exigía casi continuar con las antiguas casas de madera, pero los interiores fueron decorados con arreglo á la moda de Bizancio. Por temor á las invasiones de los mongoles la corte se trasladó de Kiew siempre más al Norte, primero á Moscou y después á San Petersburgo. Queda en Moscou la fortaleza del Krem-

lín, que, con sus palacios y su aglomeración de iglesias, debía parecerse muchísimo al palacio imperial de Constantinopla. El Kremlín data ya del siglo XII, pero en su principio no era más que una ciudad de madera, defendida por empalizadas. Otra princesa bizantina, de la familia de los Paleólogos, fué quien, al casarse en el siglo XV con el czar Iván III, inició la construcción de los actuales palacios del Kremlín. Los arquitectos fueron dos italianos, Pedro Antonio y Marcos Rufo, de Milán. En su exterior, los edificios son de estilo Renacimiento, sólo con ligeras modificaciones impuestas por el gusto del país, pero por dentro, la decoración es del todo oriental, los techos y las paredes están pintados de rosas y entrelazados que recuerdan los mosaicos bizantinos (fig. 206).

Paralelamente á estas enseñanzas de Bizancio, el arte ruso recibió influjos de otras naciones más orientales aún, de la Armenia, con la que estaba en contacto por el Sur, y la Persia; de allí proceden, pues, ciertos remates de cúpulas en forma de bulbo que caracterizan la arquitectura rusa actual. Reproducimos las dos obras modernas más importantes de este estilo: la iglesia de la marina rusa en Cronstadt, casi puramente bizantina (figs. 207 y 208), y la rica iglesia expiatoria de San Petersburgo, erigida en el sitio donde fué asesinado, en 1881, el czar Alejandro II, la cual tiene un carácter más propiamente ruso, con las cúpulas bulbiformes encima de las torres (fig. 209). El arte nacional ruso conserva siempre esta predilección por las formas complicadas, cúpulas resplandecientes y mosaicos en las paredes y el suelo. Rama nacida del tronco del arte imperial, la escuela rusa es hoy como nueva aparición de los estilos bizantinos rejuvenecidos.

Resumen. — Reconquistada el África por los generales de Justiniano, vuelve á cubrirse en el siglo V de edificios imperiales, pequeñas iglesias y fortalezas bizantinas. En el Adriático, la penetración del arte de Bizancio se verifica, puede decirse, de un modo permanente. La catedral de Parenzo y la iglesia de Torcello son dos pruebas de que, aun conservándose las estructuras basilicales, la decoración de las iglesias en el golfo de Venecia se encargaba á los bizantinos. La actual iglesia de San Marcos de Venecia fué construída sobre el emplazamiento de otro edificio de este tipo. Destruída por un incendio, fué reedificada en su forma actual, con una planta de cruz griega cubierta por cinco cúpulas. Toda ella está decorada con mosaicos bizantinos.

En el Sur de Italia las guarniciones bizantinas y los reyezuelos árabes fueron suplantados por los aventureros normandos, que constituyeron un reino en Sicilia. Las iglesias sículo-normandas tienen planta basilical, pero están decoradas por artistas bizantinos y se nota el influjo de los obreros árabes, que contribuyen á caracterizarlas con sus techos en estalactitas y sus arrimaderos de taraceas complicadas. La obra más antigua de este tipo, en Palermo, es la capilla del Almirante; la más bella, la capilla palatina, subsiste casi intacta, y cerca de Palermo hállase aún también sin enojosas restauraciones la gran iglesia de Montreale, que fué panteón de los príncipes normandos. El arte bizantino se extendió asimismo por Macedonia y la Tracia, donde existe aún el monte Athos, cubierto de conventos griegos. Pero la más permanente expansión del arte bizantino la hallamos en Rusia, que conserva en su estilo nacional muchos de los recursos decorativos y las formas del arte de Bizancio.

Bibliografía. — ONGANIA: *La basilica di San Marco.* — SACCARDO: *Les mosaiques de Saint Marc de Venise,* 1897. — DIEHL: *L'art byzantin dans l'Italie meridionale,* 1896. — MARZO: *Delle belle arti in Sicilia dai normanni sino alle fine del secolo* XIV. — SERRADIFALCO: *Il duomo di Monreale,* 1838. GRAVINA: *Il duomo di Monreale,* 1859. — BAYET: *Mémoire d'une mission au Mont Athos.* — BROCKHAUS: *Die Kunst in der Athos Klöstern.* — MUÑOZ: *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata,* 1906. — KONDAKOV-TOLSTOY: *Antiquités russes,* 1891.



Fig. 210.— Placa de oro de Siberia. *(Museo del Ermitage.)* SAN PETERSBURGO.

CAPÍTULO VII

EL ARTE GERMÁNICO Ó BÁRBARO. — LA RUTA DE LOS BÁRBAROS.
EL ARTE BÁRBARO EN LA SIBERIA OCCIDENTAL Y EN LAS LLANURAS DE RUSIA MERIDIONAL.
LA ORFEBRERÍA BÁRBARA. — CONSTRUCCIONES DE LOS OSTROGODOS EN ITALIA,
DE LOS FRANCOS EN LAS GALIAS Y DE LOS VISIGODOS EN ESPAÑA.

HACE cincuenta años que nuestra base de conocimiento de los pueblos bárbaros eran sólo las fuentes literarias: las referencias de los Santos Padres, los cronicones de la Baja Edad media, como los de Jornandes y Gregorio de Tours, y aun los historiadores romanos, principalmente Tácito, que en su monografía: «Costumbres de los Germanos», nos conservó una serie de noticias preciosas sobre el carácter y la psicología de aquellos pueblos, que en su tiempo estaban detenidos al otro lado del Rhin, esperando la hora de separarse y emprender de nuevo su camino para invadir las provincias occidentales. Tácito, con elocuente sobriedad, que no igualaría un sociólogo moderno, nos describe la religión de las tribus bárbaras, su concepto de la familia, sus cantos épicos y sus armas é indumentaria. Las representaciones antiguas de los bárbaros, como, por ejemplo, las que se ven en los relieves de la columna Trajana, los figuran vestidos con abundancia de joyas; en las leyendas posteriores de estas razas, vemos con gran frecuencia á sus caudillos regalarse armas y collares; los héroes de los Nibelungos se disputan la posesión del anillo de Odín; un padre y un hijo se reconocen en el combate por sus brazaletes; Totila enseña á sus guerreros delante de Roma las espuertas de joyas con que recompensará á los que más se distingan en el asalto de la ciudad eterna. Por otra parte, el propio Tácito, en su libro, dice también que los jefes bárbaros eran sepultados con sus armas, joyas y el caballo, y que después un simple montículo



Fig. 211.— Ornamento de Siberia. *(Museo del Ermitage.)* SAN PETERSBURGO.





Figs. 212 y 213.—Placas de oro de Siberia. *(Museo del Ermitage.)* SAN PETERSBURGO.

de tierra señalaba el lugar del enterramiento. Era de esperar, por consiguiente, que en los territorios ocupados por los bárbaros encontraríamos algunas de estas tumbas, con las reliquias de sus guerreros, y que la misma sencillez del monumento funerario las preservaría al través de las edades, porque el *túmulo* de tierra, muchas veces deshecho, no excitaría la codicia de los buscadores de tesoros. Y, efectivamente, ya en 1653 varias armas y joyas del rey franco Chilperico, encontradas en Tournai, llamaron la atención de los funcionarios españoles de los Países Bajos por el arte singular que en ellas se manifestaba. La curiosidad se desvió en seguida de estos objetos, hasta que en 1842 se encontraron en Pouan armas y joyas del mismo estilo. Otro tesoro fué encontrado en Gourdon en 1845, y desde entonces las piezas de la orfebrería bárbara han ido apareciendo por todos lados. En la Exposición de París, de 1878, el gobierno de Rumanía, por ejemplo, presentó al mundo la maravillosa colección de joyas encontradas en Petrosa; en España se había descubierto otro tesoro de coronas en Guarrazar, cerca de Toledo; en la Dalmacia, en Italia, espadas, fíbulas y joyas de este carácter habían sido reconocidas; los materiales y el estilo del arte de los bárbaros eran ya tan evidentes que reuniéndolos en un libro el arqueólogo De Lynas, en 1884, pudo publicar la obra fundamental sobre la que él llamó «Orfebrería merovingia».

Porque á falta de monumentos arquitectónicos de estos pueblos bárbaros (que veremos luego cuán pobres son y cuán escasos los edificios que de ellos se conocen), el arte de sus joyas, fíbulas y armas tenía, en cambio, no sólo un valor de curiosidad histórica, sino un interés verdaderamente estético. En su larga correría al través de la Europa, con su errante marcha que duró tantos siglos, es natural que la imaginación de las razas bárbaras se empleara más bien en los ornamentos de sus armas queridas, y su tocado de guerra, que en las construcciones, que exigen ya una permanencia sedentaria en lugar fijo. Además, ellos disponían de materiales abundantes, llegaban de tierras donde el oro nativo se encuentra fácilmente; los mismos restos de sus tumbas han permitido fijar el camino que siguieron en su marcha hacia Occidente, y las fíbulas bárbaras, las joyas bárbaras que se encuentran en la península ibérica, hasta las playas que bañan las olas del Atlántico, se encuentran también en el Rhin, en las orillas del Danubio y en los Kárpatos, en Crimea y en la Rusia meridional; más allá aún,



FOT. MOSCIONI.

Fig. 214.—Tesoro de Nazy-Sent-Miklos. *(Museo Imperial de Viena.)*

en los montes Urales, ricos en oro, y por fin, todavía más lejos, en los que creemos hoy que fueron su punto de partida, los valles de la Siberia occidental, en aquel ángulo de territorios entre la Persia y las estepas ocupadas por las razas mongolas. De allí salieron los pueblos bárbaros y allí hay que ir á buscar los orígenes de sus formas artísticas y también el secreto de su riqueza, la gran cantidad de oro y piedras preciosas de que disponían y que todavía hoy se encuentran en abundancia en las minas del Ural y ciertas regiones de Siberia. El itinerario de estos pueblos nos explica también muchas formas de sus joyas, por las enseñanzas que recibieron por el camino. Uno de ellos, por ejemplo, el pueblo de los godos, que se instalaron en España, había salido del Asia algunos siglos antes de Jesucristo para residir por mucho tiempo en las orillas del mar Negro y aprender allí de los griegos del Bósforo cimeriano, técnicas de orfebrería, que debieron afinar sus estilos asiáticos y orientales. De allí debió partir, empujado siempre por nuevas olas de pueblos bárbaros, al través de Europa, porque Tácito lo coloca en el otro extremo, en las riberas del Báltico, en la desembocadura del Elba precisamente, donde la familia goda se dividió en sus dos mitades de visigodos y ostrogodos. Según nos dicen las crónicas, al ocurrir la invasión de los hunos, los visigodos, que estaban acampados en las riberas del Danubio, retrocedieron hacia el Sur por causas ignoradas, y vencidos sus jefes por Atila, se refugiaron en Bizancio, donde de nuevo tuvieron ocasión de modificar y suavizar su técnica artística. De Constantinopla los visigodos, de acuerdo con el emperador, pasaron á Italia, pero su estancia allí fué corta, porque, convenida la alianza con Honorio, éste entregó España á su hermana Gala Placidia, desposada con el jefe visigodo Ataulfo. Este largo y secular itinerario nos explica cómo el pueblo godo, acostumbrado en Asia al fausto de las joyas de oro, pudo helenizar algo sus estilos, primero por su contacto con los



Fig. 215.—Cesto con dos leopardos. Tesoro de Petrosa. *(Museo de Bucarest)*

griegos del Bósforo y después con la corte de Bizancio, pero, en el fondo, su estilo originalísimo es siempre oriental; hay en él un gusto inconfundible por la riqueza y abundancia de elementos que sólo conciben las imaginaciones asiáticas.

Desgraciadamente, los primitivos objetos de oro siberianos son todavía muy poco conocidos, y faltan detalles de su origen y del lugar donde fueron descubiertos. Las maravillosas colecciones de joyas de Siberia, en el Museo del Ermitage, de San Petersburgo, han permanecido hasta hace poco inéditas y sin catalogar; son, como dice un arqueólogo eslavo, *la hermosa en el bosque encantado*, que espera todavía quien la despierte de su sueño. Todo lo que se conoce sobre el origen de estos objetos se reduce á que fueron reunidos en tiempo del emperador Pedro el Grande, quien había mandado coleccionar los objetos de oro antiguos procedentes de Siberia, y que, de momento, se instalaron estas joyas en un pabellón del palacio de invierno de San Petersburgo. Allí estuvieron custodiadas hasta 1728, en que fueron cedidas á la Academia Imperial de Ciencias, la cual quería hacer de ellas una publicación, que no ha llegado á imprimirse, pero, en cambio, aumentó las colecciones con otros objetos análogos encontrados entre los ríos Ob y Ienissei. A falta de la publicación rusa de estos objetos, Montfaucon aprovechó para su obra algunos dibujos que en 1722 el bibliotecario de Pedro el Grande había enviado á la Academia de Inscripciones de París y de ellos hemos tenido que valernos hasta hace poco. Una moderna publicación rusa ha reproducido estos objetos, pero falta aún el tomo del texto que debe acompañar á los dibujos (figs. 210 á 213).

El estilo de las primitivas joyas bárbaras siberianas tiene caracteres inconfundibles: hay en ellas la riqueza y acumulación de elementos de todas las artes orientales, pero con dos nuevas circunstancias, que quedarán típicas en todos los tiempos en el arte de estas razas bárbaras: es la primera un gusto especial de simetría, y después, una propensión á estilizar los elementos en formas zoomórficas; así, por ejemplo, en una joya siberiana que representa un ciervo, las ramas de sus cuernos terminarán en cabezas de otros animales, la cola se convertirá en una serpiente, sin por esto perder el conjunto las líneas generales de la forma del ciervo. En una fíbula de oro que representa un águila, con las alas



Fig. 216.—Espada de Chilperico. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

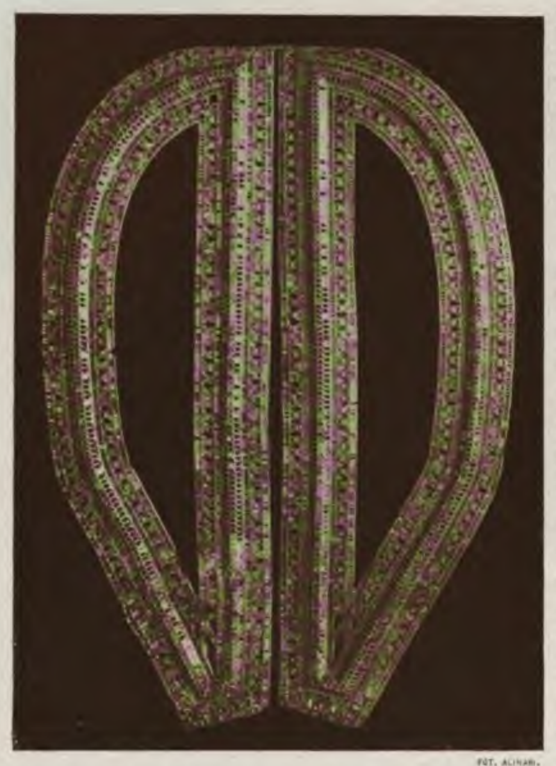


Fig. 217.—Bandeja de oro. Tesoro de Gourdon. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

extendidas, las plumas se transformarán en cabezas de reptiles retorcidos. Además, estas joyas, siempre de oro nativo, se adornaron á veces con granates rojos, que tanto abundan en la región altaico-urálica, siguiendo la costumbre persa de los materiales combinados de distintos colores. Pero en un principio, en Siberia, las joyas fueron casi exclusivamente de oro puro, sin exagerar la importancia de las piedras engastadas: su riqueza principal estaba en la complicación de los ornamentos y en la fantasía originalísima de que hemos hablado para transformar los remates en formas zoomórficas.

Al ponerse los godos en camino, parece como si la influencia persa se fuera acentuando principalmente por el gusto de las piedras engastadas con que los bárbaros imitan la decoración en esmaltes; algunos recuerdos de los estilos y tradiciones iránicas de Persia también quedarán subsistentes para siempre en el arte de estos pueblos bárbaros: sirvan de ejemplo los singulares motivos que adornan los dos jarros del tesoro de Nazy-Sent-Miklos, en Hungría, que se confundirían con otros objetos del arte persa llamado *sasánida* (fig. 214).

En la segunda región ocupada por estas tribus germánicas, que creemos debió ser la Rusia Meridional, los pueblos bárbaros se ponen en contacto con las colonias griegas del Bósforo cimeriano, donde subsistía una escuela interesante de orfebrería, la más fastuosa y rica de todas las escuelas helenísticas. Allí aprenden los jefes bárbaros, de los príncipes griegos, á decorar sus joyas con camafeos y piedras grabadas, y sus artistas pueden ya representar sus divinidades nacionales con tipos copiados del Panteón helénico. Las formas se regularizan también un poco y resulta muy interesante la combinación de sus motivos tradicionales asiáticos con las nuevas formas griegas. Una corona de oro, probablemente de una sacerdotisa, encontrada en Novotcher-Kask, en la desembocadura del Don, actualmente en el Museo del Ermitage, de San Petersburgo,



FOT. ALINARI.

Fig. 218. — Coraza de Teodorico. *(Museo de Rávena)*

lleva una extraña terminación de fauna muy complicada, pero en el aro que forma la corona hay ya un camafeo y otras figurillas de oro repujado del más puro gusto helenístico.

Sin embargo, las obras típicas de la orfebrería bárbara en este período, son las magníficas piezas encontradas en Petrosa y actualmente en el Museo Nacional de Rumanía. El tesoro de Petrosa se componía de 22 piezas, pero tan sólo diez de ellas, muy maltratadas, se conservan hoy en Bucarest, porque sus descubridores as destrozaron para vender las piedras y metales preciosos. Hoy quedan sólo tres grandes fíbulas ó broches, en forma de pájaros; dos grandes discos, uno de ellos con figuras de los dioses germánicos mezcladas con otras de dioses clásicos; dos anillos ó *torquis* para el cuello, un jarrito de pura forma griega y dos maravillosos cestitos de oro con incrustaciones de granates y turquesas, y sus dos asas formadas por dos leopardos rampantes graciosísimos (fig. 215). A primera vista, el tesoro de Petrosa parece ser una rica colección de joyas de uno de los príncipes griegos de las lejanas regiones vecinas de la Escitia ó de la Persia, pero una leyenda mística grabada en uno de los anillos, en letras rúnicas y en lengua germánica primitiva, no permite dudar de que se trata de un tesoro santo de la nación goda: son las joyas de un rey-sacerdote de Odín, acaso Atanarico; aquellas fíbulas adornaban su pecho cuando los guerreros juraban fidelidad sobre el anillo misterioso manchado de sangre. Al continuar su marcha y establecerse en las regiones del Norte de Europa, las razas germá-



Fig. 219. — Brazalete bárbaro. *(Museo de Rávena)*

nicas se ponen en contacto con un tercer elemento que contribuirá á la formación de su gusto artístico. Las poblaciones prehistóricas europeas ya hemos visto que en la época neolítica tuvieron un estilo especial de ornamentación geométrica en zis-zás y curvas complicadas, que hemos llamado el arte de la Tene, porque en esta región del lago de Neufchatel es donde alcanzó su mayor desarrollo. El arte de la Tene, después de la llegada de los bárbaros, sobrevivía aún entre las tribus de la Escandinavia y de las costas del mar Báltico, que no habían recibido la influencia civilizadora greco-romana. Los pueblos germánicos, que tenían vivo en la sangre su gusto oriental por los elementos acumulados, se entusiasman con el arte europeo de la Tene y lo asocian á sus estilizaciones zoomórficas. Las fíbulas ó broches, que en la Siberia y hasta más tarde, en las primeras etapas de los bárbaros, tenían la figura de un pájaro, se convierten ahora en una joya rara llena de curvas retorcidas y espirales rematadas con la cabeza de un reptil ó de un caballo.


Fig. 220. — La gallina de oro. *Tesoro de Monza.*

Aumenta siempre el gusto por las incrustaciones de piedras duras, ejecutadas con tanta abundancia que llegan á substituir á los esmaltes. La espada de Chilperico, de que ya hemos hablado, encontrada en Tournai, tiene su guarda y las abrazaderas de la vaina recubiertas de granates que le dan el aspecto de una pieza esmaltada; el oro casi ha desaparecido, no se ve más que la acumulación de rojas piedrecitas introducidas en los pequeños alvéolos del metal precioso, como si fueran los colores vidriados bizantinos (fig. 216).

La bandeja del tesoro de Gourdon hace ver la misma técnica (fig. 217). La orla está formada por una decoración de piedras de colores, principalmente granates; éstos han sido cortados en plaquitas regulares para introducirlas en los pequeños alvéolos ó cajones que forman los delgados tabiques de plancha



Fig. 221. — Cruz con incrustaciones de nieles. (1, anverso; 2, reverso; 3, estuche). *Tesoro de Monza.*



Fig. 222. — Corona votiva de Teodolinda. *Tesoro de Monza.*

de oro, soldados en la plancha repujada de la bandeja. Igual era el famoso cáliz de Chelles, obra de San Eloy, que desapareció durante la revolución francesa, pero del que se conservan por fortuna dibujos bastante precisos; era una copa muy alta, casi cilíndrica, revestida del todo exteriormente de esta taracea de mosaico de granates entre los alvéolos de oro para imitar á los esmaltes.

Algunas veces el mosaico de oro y de granates es tan fino que forma como un reticulado de malla; así son los adornos geométricos que decoran las piezas de oro del Museo de Rávena (fig. 218), que se supone pertenecieron á la coraza de Teodorico, porque tienen los mismos adornos geométricos que pueden verse aún en los frisos de su sepulcro.

Evidentemente, esta técnica de las piedrecitas de colores entre alvéolos de oro era la de los esmaltes de Bizancio, sólo que aquí se substituyen los colores vidriados fundidos por piezas de granate y turquesas cortadas en frío. La influencia de las artes bizantinas en las joyas bárbaras no se ve tan sólo en el empeño de imitar con piedras duras sus esmaltes, sino también en el hecho de aprender la técnica de las filigranas, esto es, la ornamentación por medio de delgados filamentos de oro superpuestos á una plancha metálica. Se comprende que los caudillos bárbaros, en su larga peregrinación, debieron preocuparse mucho de perfeccionar su arte nacional de la orfebrería, porque iban materialmente cubiertos de joyas; sobre sus corazas veíanse aplicados ricos broches de oro, sus escudos de cuero llevaban también discos preciosos, sobre el pecho colgaban las *armilas* y condecoraciones, igual que las que llevaban también los legionarios romanos, pero de otro estilo y de gusto diferente. Las necrópolis de los ostrogodos descubiertas en Nocera-Umbra, en Italia, nos han familiarizado con la profusa decoración de sus armas y joyas; hasta en los sepulcros de las mujeres y niños se hallan con gran frecuencia pequeños cuchillos con los man-



Fig. 223. — La corona de hierro de los longobardos. *Tesoro de Monza.*



Fig. 224. — Tumba de Teodorico (estado actual). Rávena.

gos decorados de filigranas de oro y con granates, que producen el efecto de esmaltes rojos.

Al instalarse definitivamente los pueblos germánicos en las naciones del Oeste de Europa, aunque su sociedad permaneciera aún mucho tiempo organizada para la vida nómada, pronto se presentaron necesidades nuevas y las joyas

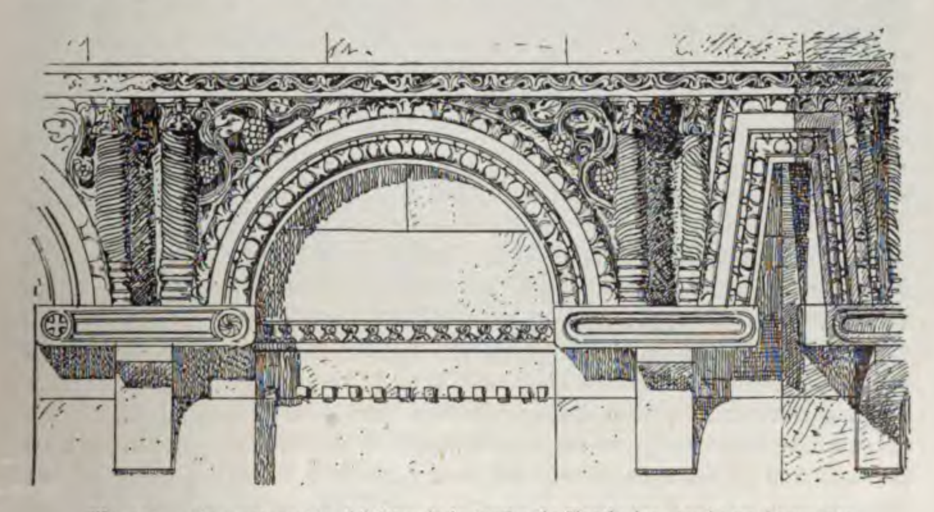


Fig. 225. — Reconstrucción del friso de la tumba de Teodorico, según un fragmento existente en el Museo de Rávena, por A. Haupt-Hannover.



Fig. 226. — Fachada del palacio de Teodorico (antes de la restauración). RÁVENA.

hubieron de servir para otros usos, aparte de la simple indumentaria. Por ejemplo, en el tesoro de joyas regalado por la reina longobarda Teodolinda á su basílica de San Juan de Monza, cerca de Milán, además de su propio peine y de libros y evangeliarios con tapas de oro é incrustaciones de piedras preciosas, hay un objeto votivo tan singular como la famosa gallina de oro, con sus polluelos (fig. 220), una cruz con incrustaciones de nieles (fig. 221) y una corona votiva, de la cual pendía una cruz con piedras engastadas (fig. 222) Estas joyas debieron ser regaladas por Teodolinda á la basílica de Monza á fines del siglo sexto.

En documentos contemporáneos se habla de ellas con gran elogio y aparecen reproducidas en el relieve de piedra que adorna el tímpano de una puerta románica de la iglesia. En la misma basílica de Monza se conserva todavía la famosa corona de hierro que la tradición supone que fué ceñida á Carlomagno al ungirle como emperador de Occidente el papa León III. Su nombre de *corona de hierro* proviene de que en la parte interior lleva un aro de hierro que la tradición supone hecho con uno de los clavos que sirvieron para clavar en la cruz á Cristo, pero exteriormente es de oro y guarnecida de florones con perlas y piedras preciosas. Todo induce á creer que la corona de hierro de Monza es precisamente una de las coronas votivas de la iglesia, y, como las que regaló á la basílica la reina Teodolinda, un objeto puramente piadoso.

Otras coronas parecidas regalaron á las iglesias de España los reyes visigodos; las crónicas mencionan á menudo donativos de este género y un historiador árabe recuerda que, al entrar los mahometanos en la catedral de Toledo, encontraron entre las joyas del tesoro una serie de coronas votivas regaladas por cada uno de los reyes godos á la iglesia primada de su capital. Estas coronas desaparecieron con la invasión, al pasar á ser botín de los árabes, pero, por fortuna, otras coronas también votivas, del vecino monasterio de Santa María



Coronas visigodas del tesoro de Guarrazar (Toledo). En el centro, la corona de Recesvinto. (*Museo de Cluny*). PARÍS.

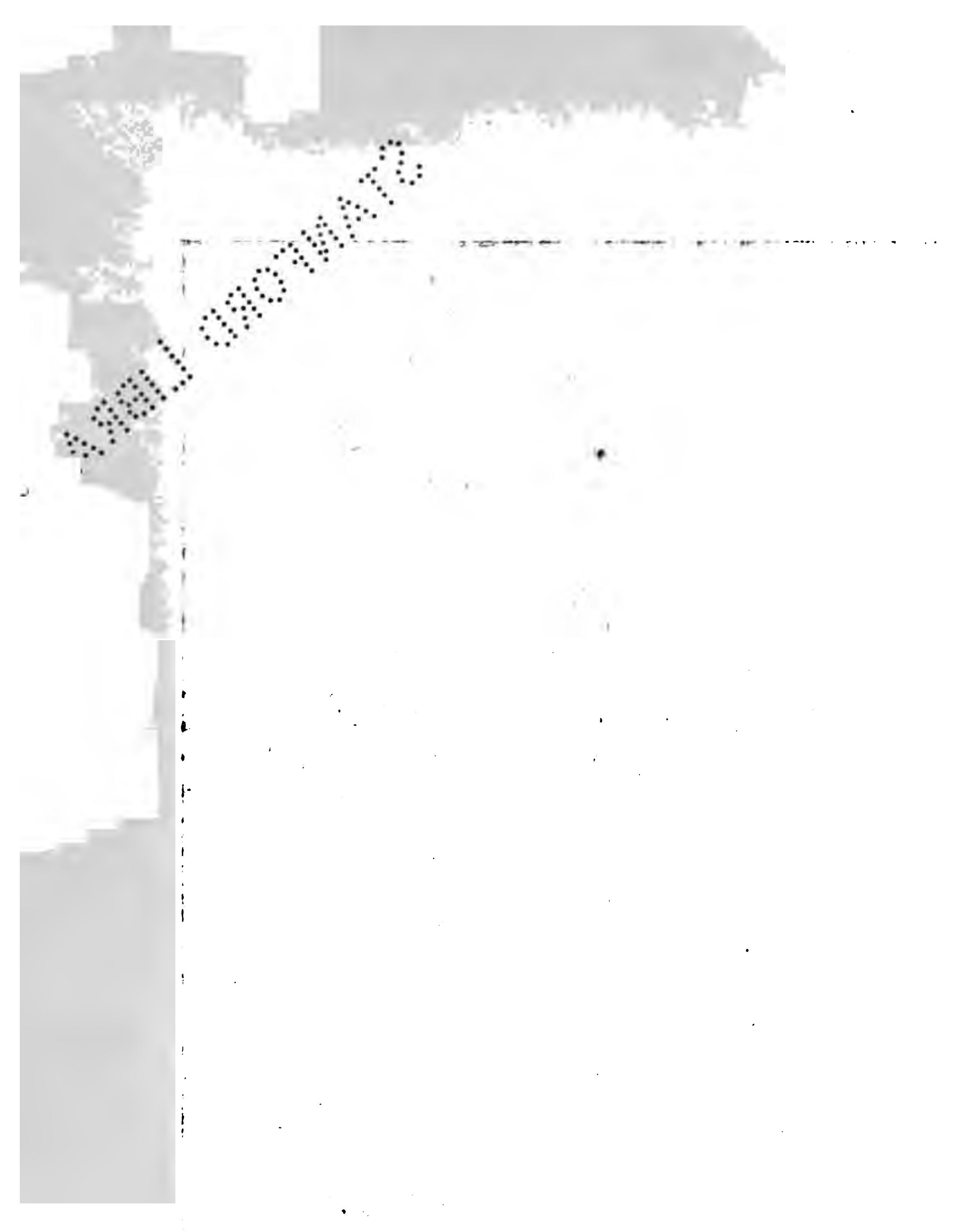




Fig. 227. — El palacio de Teodorico. *De un mosaico de San Apolinar nuevo.* RÁVENA.

de Sorbaces, escondidas seguramente para librarlas de los árabes, fueron encontradas cerca de Guarrazar, en la misma provincia de Toledo, en 1847. Son también, algunas de ellas, regalo de reyes. Una, la más hermosa, lleva pendientes del aro de la corona las letras de la dedicatoria: + *Reccesvinthus rex offeret.* Otra es de Suintila: + *Suinthilanvs rex offeret.* Otras, más modestas, de una piadosa dama llamada Sónnica; otra, también con inscripción, era de un abad llamado *Theodosius.* Existen aún seis más, repartidas actualmente entre el Museo de Cluny, en París, y la Armería Real de Madrid, que habían sido regaladas al monasterio visigodo por anónimos donantes. (Lám. IX).

Las coronas del tesoro de Guarrazar son acaso las obras más hermosas que poseemos de la orfebrería bárbara; la corona de Recesvinto, por ejemplo, con su florón y colgantes, compite en belleza con las más primorosas joyas del tesoro de Petrosa.

Hemos hablado primero de la orfebrería bárbara porque es el arte que más rápidamente da la sugestión de la psicología especial de estos nuevos pueblos, que, mezclados con el antiguo tronco de la latinidad clásica, debían formar las naciones modernas de la Europa Central y Occidental; pero es hora ya de hablar de las demás artes, viendo las reliquias que se han conservado de su arquitectura, escultura y aun pintura.

En un principio parece que los bárba-



FOT. TIZIANI

Fig. 228. — El palacio de Teodorico. Estado actual. RÁVENA.



Fig. 229.—Iglesia merovingia de San Juan de Poitiers.



Fig. 230.—Interior de la iglesia de San Juan de Poitiers.

ros no poseían tradición ninguna de especiales procedimientos arquitectónicos. Tácito es muy categórico en este punto cuando nos describe las primitivas instalaciones de los bárbaros en Germania. «Sabido es, dice, que no hay entre los germanos ciudades, ni tampoco inmediación ó arrimo entre los domicilios que forman á su modo las aldeas. Cada cual mora separadamente, donde el manantial, vega ó bosque le convidan, y coloca allí su habitación, hecha de barro, ya para precaverse de incendios, ya por retraso de arquitectura. En vez de argamasa y ladrillo, que desconocen, usan un material muy tosco y sin asomo de primor, aunque en algún paraje lo enlucen con una especie de barniz tan fino y vistoso que tiene sus remedos de pintura.» Tácito nos explica también á continuación que algunos de ellos vivían en cavernas labradas en la roca, y éstas debían ser las viviendas de los jefes, sostenidas con pilares naturales y más espaciosas que las pobres chozas de barro y paja diseminadas por los bosques.



Fig. 231. — Relieves merovingios. VENCE. *Alpes Marítimos.*

El tipo de habitación aislada lo conservaron las razas germánicas hasta después de haber constituído las naciones occidentales: las antiguas ciudades romanas se despoblaron, las villas situadas á lo largo de los caminos quedaron solitarias; sólo en los lugares más excelentes, en los valles fértiles ó en las cumbres, propias para la defensa, los jefes bárbaros se instalaron con su familia, sus domésticos y rebaños; una empalizada rodeó sus viviendas, y después estos montes y lugares fuertes pasaron á ser los castillos de la Edad media. A la villa romana, que era sólo un establecimiento agrícola, abierto por todos lados, sucedió el nuevo tipo de la habitación feudal, con las casas del señor y de los siervos junto á sus establos, rodeado todo con una fuerte muralla de defensa. Por la noche, familias y ganados se encerraban dentro del recinto, porque la seguridad de los tiempos del gobierno romano había desaparecido y las tribus de los bárbaros, siempre en lucha intestina, estaban además amenazadas por la invasión de nuevas oleadas de pueblos que pretenderían arrebatarles sus territorios.

No obstante, las altas instituciones de su gobierno, que procuraron imitar la organización romana, requerían otra clase de edificios, de un tipo más perma-



Fig. 232. — Exterior de la iglesia visigótica de San Juan de Baños.

nente que las viviendas de barro y leña, descritas por Tácito, que habitaban en los bosques de la Germania. Ya se comprende que un monarca como Teodorico, que soñaba con injertar en el cuerpo exangüe del imperio romano la savia fresca de su nación goda, y con ella rehacer el esplendor de los tiempos felices de Augusto y de Trajano, tenía que abrigar deseos de perpetuar su nombre con monumentos famosos, imitados lo más posible de las obras de los emperadores. Y, sin embargo, es curioso notar cómo, mientras Teodorico lograba reunir á su alrededor, en la corte de Rávena, un núcleo de escritores y juristas dignos de llamarse herederos de la gloria latina, entre los que figuraban en primer término Boecio y Casiodoro, en las artes de la construcción sus arquitectos no pueden llegar á recordar ni el modo de construir una bóveda aparejada ni de trazar el perfil de una cúpula. Es uno de los lugares más emocionantes de la tierra aquel rincón de Italia donde se levanta aún la tumba de Teodorico, entre los pinares y lagunas que rodean la maravillosa ciudad de Rávena, en la ribera del Adriático (fig. 224). Teodorico, por lo que se puede comprender,



Fig. 233.— Puerta de San Juan de Baños.



Reconstrucción de la tumba de Teodorico (según A. Haupt-Hannover). Rávena.





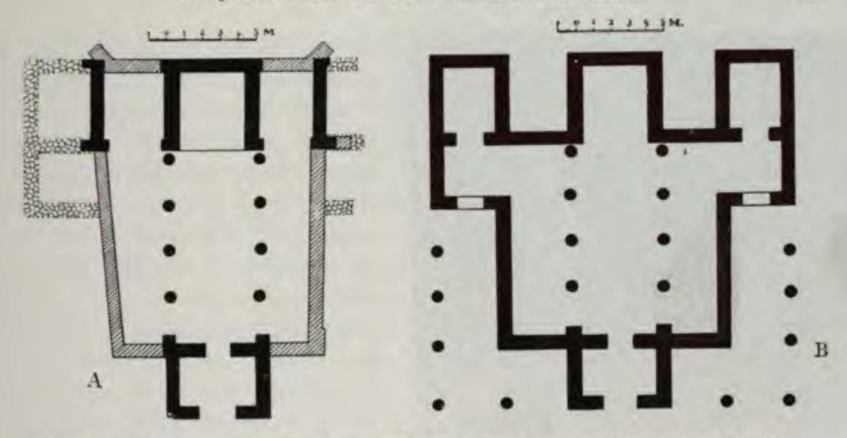


Fig. 234.— Planta actual de San Juan de Baños (A) y proyecto de reconstrucción (B). (Según Agapito y Revilla, artículo publicado en la revista *Arquitectura y Construcción.)*

hubo de desear para su cadáver un sepulcro como el mausoleo de Augusto en Roma, donde el sarcófago del gran emperador estaba cobijado por una cúpula gigantesca. Conmueve al espectador ver lo que imaginan los obreros de Teodorico para imitar la bóveda del mausoleo romano; no encuentran otro medio que trasladar desde el otro lado del Adriático (porque cerca de Rávena no se halla piedra de construcción) un monolito enorme de mármol de Dalmacia, una pieza como una inmensa tapadera, á la que se ha dado un poco la forma de curva y que para el guerrero godo sería ya una imitación suficiente de la cúpula esférica. El bloque que cubre la sala de la tumba de Teodorico tiene ocho metros de diámetro y en la parte superior, que da afuera, se han dejado unas como anillas de la misma piedra, para levantarlo y colocarlo sobre las paredes circulares de la sala. Exteriormente, el edificio está decorado con arcadas ciegas de medio punto, con despiezo regular, pero los relieves y ornamentos de los frisos se apartan ya para siempre de las formas clásicas, tienen aquella complicación de líneas geométricas que era tradicional en la orfebrería bárbara (figs. 224, 225 y lám. X).



Fig. 235.—Interior de San Juan de Baños.

Teodorico levanta también en su capital de Rávena un palacio del que se conservan muy desfigurados restos importantes de la fachada. Este edificio ha sido ahora restaurado según los elementos que que-



Fig. 236.—Interior del baptisterio visigótico de San Pedro de Tarrasa.

daban visibles en la fachada, pero además se le puede ver figurado en mosaico en una de las zonas decorativas de la iglesia de San Apolinar, vecina del palacio. En la fachada del edificio de Teodorico se ven los mismos arcos ciegos que en su tumba; en la parte inferior hay un pórtico, con arcos de medio punto, y en lo alto una logia ó mirador de pequeños arcos, que forman el remate ó coronación del edificio (figs. 226, 227 y 228). Como puede verse por las figs. 227 y 228, la vista del *Palatium* en el mosaico y la ruina actual no se corresponden exactamente.

Estos son los únicos monumentos construídos positivamente por los godos en Italia, pero debieron enriquecer los edificios antiguos con revestimientos marmóreos y canceles decorados, según la ornamentación escultórica tradicional de los bárbaros, que vemos en las formas empleadas para sus fíbulas, joyas y armas. Italia está llena de restos de sus relieves, empotrados en iglesias y monumentos de otras épocas; acaso ellos mismos construyeron también nuevos edificios, pero éstos han desaparecido. La edificación de los bárbaros no fué nunca muy sólida; su tan celebrada *manu gothica* no es más, por lo que se puede ver en los edificios de Rávena, que una construcción hecha con largos ladrillos dispuestos entre grandes lechos de un pésimo mortero. Nada les excitaba tampoco á construir; los antiguos edificios romanos erigidos por doquier, en todas las provincias del imperio, ofrecerían aún lugar para espléndidas residencias de los jefes germánicos. Por esta época, en Roma mismo, por ejemplo, Belisario todavía pudo habitar la casa de los Césares, en el Palatino; en Milán, los longobardos debían encontrar termas y basílicas que, reparadas y adornadas, podían servir para alojar su corte, acostumbrada á pésimos albergues en su vida trashumante. Algo parecido ocurriría en las Galias, donde los caudillos bárbaros debían ocupar también los edificios antiguos. La corte de Eurico, que causó asombro por su riqueza al último poeta latino de las Galias, Venancio Fortunato, podía estar instalada en el magnífico Capitolio que sabemos existía en Tolosa. Sidonio Apolinar describe su casa de campo, con baños cubiertos con bóvedas, comedores de verano é invierno, terrazas y logias, como una *villa* romana.

Pero lo que no tenían las Galias, ocupadas por los bárbaros, eran iglesias cristianas suficientes, porque los primeros templos levantados después de las persecuciones eran pequeñas *cellas,* sin decoración, á propósito para el humilde culto de los primeros fieles. Los bárbaros, al convertirse al cristianismo, no sólo llevaron á él todo el entusiasmo de su sangre joven, sino también el gusto y fastuosidad de su raza asiática. Quisieron erigir grandes basílicas para sus santos predilectos, acaso artistas bizantinos vendrían á pintar su historia en las paredes, sus orífices completarían la decoración con lámparas y joyas colgantes; para

proveerse de frisos y de mármoles despojarían los monumentos romanos de sus mejores piedras, para engastarlas en las fachadas del templo como trofeos, de igual modo que antes habían engastado los camafeos antiguos en sus coronas y sus fíbulas. Los artistas bárbaros, hasta construyendo edificios, resultan más orfebres que arquitectos; el arte capital de estas razas es siempre la orfebrería; el platero es el que da las medidas y dibuja los planos del templo, San Eloy es el favorito y ministro de los reyes francos.



Fig. 237.—Pilastra visigótica de la Cisterna. MÉRIDA.

En las Galias el monumento más famoso de esta época era la iglesia que sobre el sepulcro de San Martín construyó su devoto sucesor en la silla episcopal, Gregorio de Tours. Este último, que además reunía á su cargo una decidida vocación por las letras y las artes, escribió en versos épicos la descripción de su propia obra, á la que acudían ya en su tiempo los peregrinos de todas las Galias. La basílica de San Martín resulta, sin embargo, demasiado vaga en el poema de Gregorio de Tours para poder aventurar algo sobre su forma positiva. Quicherat, el gran arqueólogo francés, intentó una restauración gráfica, á base toda ella de elementos greco-romanos; cuando escribía Quicherat, el arte de los bárbaros era todavía muy poco conocido. Una reconstrucción análoga, basada en textos y documentos, del santuario merovingio de Chartres, donde se veneraba ya por este tiempo la imagen de una Virgen negra, ha intentado también M. Lasteyrie.

Edificios auténticos de esta época no quedan en Francia hoy más que dos ó tres, y aun pobres y humildísimos, porque, como era de esperar, los lugares donde la devoción se mostró con más calor fueron después objeto de incesantes modificaciones. Lo que queda hoy en Francia de la época merovingia se reduce á la iglesia de San Juan de Poitiers (figs. 229 y 230), á la cripta de Jouarre y á la cripta de Auxerre. Son pequeñas construcciones con bóvedas, sostenidas sobre columnas de fustes procedentes de los edificios romanos, cuyos capiteles, cuando no son antiguos, quieren imitar el capitel corintio; no obstante, en el modo de labrar las hojas se advierte distinto espíritu, el cincel de los escultores bárbaros no puede modelar la gracia flexible de los acantos romanos. En el exterior de San Juan de Poitiers se ven las tentativas hechas para imitar las cornisas de los frontones clásicos, pero combinadas con frisos de materiales de diversos colores; ladrillo y piedra forman un mosaico, en el estilo de los típicos esmaltes



Fig. 238.—Pilastra visigótica. *Iglesia de Vernet del Conflent.*

de las joyas bárbaras. Las joyas se ven imitadas en los relieves, como en una placa con un águila, de la iglesia de Vence, que ha sido copiada de las fíbulas (fig. 231); otros relieves hay también con animales y pájaros, pero, sobre todo, dominan las rosetas y racimos de la tradición oriental.

El pueblo de los visigodos en España, igual que el de los francos en la Galia, nos ha dejado muy pocos edificios y todos ellos son también de reducidas dimensiones. Hasta hace unos diez ó doce años el único monumento visigodo auténtico, conocido en España, era la pequeña iglesia de San Juan de Baños, cerca de Valladolid, que una lápida en ella existente recordaba haber sido dedicada por Recesvinto (fig. 232).

La construcción, que debía representar seguramente un esfuerzo de importancia para aquel tiempo, cuando el monarca pone especial empeño en conmemorar su consagración, es una pequeña iglesia de tres naves, separadas por arcos y columnas, con un pórtico en la fachada (fig. 233). La planta actual es un poco simplificada; parece, según recientes excavaciones, que tenía tres ábsides, todos cuadrados, formando los laterales una especie de capillas completamente aisladas, como se ven también en la basílica de Rávena llamada de San Apolinar *in Classe*, del tiempo de Teodorico. La misma disposición de ábsides aislados se encuentra en la iglesia visigoda de Pedret, en el Norte de Cataluña. Los capiteles de las columnas de San Juan de Baños son del mismo tipo corintio bárbaro de los capiteles de las Galias; hay tal unidad de psicología en estas razas germánicas que llega á sorprender al observador. Otro monumento reconocido como visigótico es el baptisterio de San Pedro de Tarrasa, en el emplazamiento de la antigua Egara, que en la iglesia gótica fué sede episcopal. El baptisterio de Tarrasa tiene la planta cuadrada con un cuerpo central más alto, cobijando la piscina. La bóveda de este espacio central está sostenida sobre ocho columnas con fustes y capiteles desiguales (fig. 236), de una rudeza análoga á los de San Juan de Baños. Estos monumentos tan singulares de San Juan de Baños y de San Pedro de Tarrasa, han servido para identificar y caracterizar toda una serie de otras iglesias que hoy, con más ó menos seguridad, atribuímos á los visigodos de España. Son las más del tipo basilical, de tres naves, con los capiteles corin-



Fig. 239.— Capitel visigótico. *San Pablo.* BARCELONA.



Miniatura del pentateuco visigótico español, llamado Pentateuco Ashburnham.
Biblioteca Nacional. París.



FOT. BARUÑÁ Y CORNET

Fig. 240. — Cruz patada de la Seo de Barcelona.

tios y las piedras engastadas con decoraciones, á veces como si fueran obras de orfebrería. Además, en España aparece un elemento importantísimo, que ya domina en San Juan de Baños y que del mismo modo se repite como un *leit-motiv* en las construcciones visigodas: es la forma del arco de herradura, en la planta, en los arcos, en las ventanas, en las puertas. Dondequiera que exista una curva, ésta sobrepasa del medio punto; la vemos en el suelo, en el trazado de los ábsides; la vemos á lo largo de las naves, en los arcos que separan la nave central de las laterales; la vemos en los huecos por donde penetra la luz, en las puertas y en los adornos y entrelazados. La presencia del arco de herradura en los monumentos visigodos es un problema importante, porque es fácil que los árabes aprendieran de los visigodos esta forma para aplicarla á sus propias construcciones. Falta todavía aclarar si el arco de herradura era un elemento nacional antiguo de España ó si los bárbaros lo trajeron de las provincias romanas del Asia, con las que estuvieron en contacto y donde esta forma era también usada desde tiempo muy antiguo; en una palabra, si el tipo oriental del arco que sobrepasa del medio punto, habría venido á la península ibérica con las primitivas influencias orientales caldeas y semíticas, y aquí estaría latente, esperando la hora de que una nueva raza asiática sintiera por él predilección, ó bien si los visigodos lo introdujeron en España, con sus costumbres y estilos de Oriente. De todos modos, ya es singular que las otras construcciones que los bárbaros levantaron fuera de España, como son, por ejemplo, los monumentos de Teodorico en Rávena, carezcan de esta forma de arco de herradura, que parece ser la que aquí se adapta mejor á nuestra psicología nacional.

En cuanto á la decoración, los fragmentos y relieves visigodos que por doquier se encuentran en España, continúan repitiendo los motivos geométricos, las composiciones radiales y con estrellas combinadas, etc., etc. A veces, en su complicación, los elementos llegan á una gran belleza de entrelazados y superposiciones de líneas raras. Las pilastras de la Cisterna, de Mérida, por ejemplo, tienen una originalidad estética interesante. El capitel está excavado en la masa de la piedra, en lugar de proyectar sus acantos hacia afuera; el fuste tiene en el centro una nueva columna decorativa más delgada (fig. 237). Este detalle de la columnita decorando una pilastra se encuentra también en Siria; ya veremos cómo la iglesia nacional visigoda estaba en relaciones con los conventos de aquel

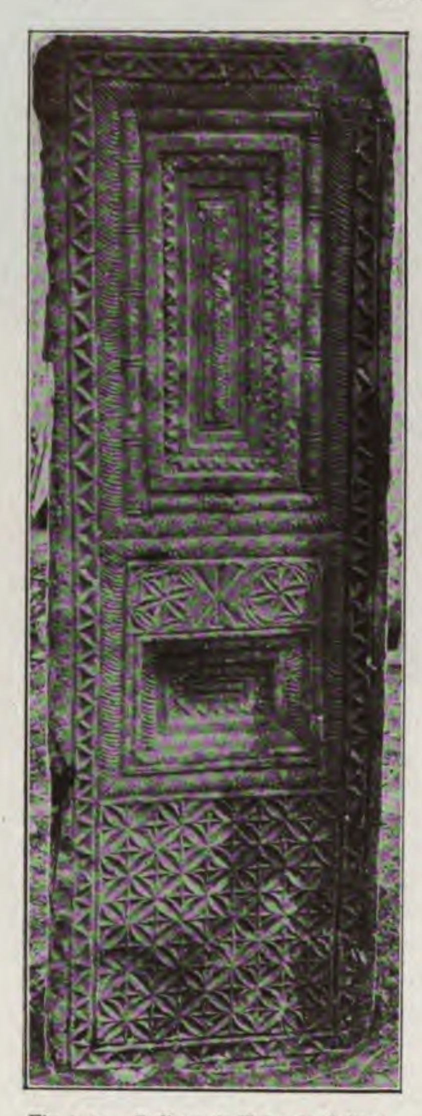


Fig. 241. — Relieve de Tebessa. TÚNEZ.

país, que en los siglos v y vi rebullían en gran actividad espiritual. La misma columnita decorativa, en forma embrionaria, la reconocemos también en un fuste muy antiguo que se halla en la iglesia de Vernet y debió pertenecer al monasterio de San Martín de Canigó ó al de Cuxá (fig. 238).

Algunas veces, los fragmentos decorativos visigodos fueron empleados en construcciones posteriores. En Toledo, los relieves procedentes de monumentos visigodos se ven empotrados en puentes é iglesias; y en Córdoba, los árabes aplicaron á las fachadas de la mezquita multitud de ornamentos de basílicas visigodas.

En Barcelona encontramos capiteles y relieves visigodos empleados en la iglesia de San Pablo del Campo (fig. 239). Hay también en la catedral capiteles de la antigua visigoda y un relieve con la cruz patada, igual que las cruces de Monza ó de las coronas de Guarrazar (fig. 240). Un relieve de La Garriga reproduce el tema de las cadenas de la corona de Recesvinto. El mismo estilo se prolonga en la costa N. de Africa. Una curiosa piedra de Tebessa tiene ornamentos muy parecidos á los relieves de San Juan de Baños; en ella puede verse también el motivo de la forma cilíndrica de columnita decorando el fuste (fig. 241).

Sería larguísimo é impropio de un estudio de carácter general, como el nuestro, hacer la enumeración de todos los fragmentos decorativos que se conservan de la época visigótica en España y en Africa, empleados en monumentos posteriores. Además, el estilo visigótico alcanzó cierto renacimiento en los dos primeros siglos de la Reconquista, al formarse las nacionalidades románicas, y se hace difícil precisar á veces si los restos corresponden á una ú otra época. Hay una serie de iglesias en Asturias y Castilla, que, aunque son de tipo visigodo, debieron ser construídas ya en los siglos IX y X. Al hacerse la restauración de Ripoll, por ejemplo, aparecieron capiteles que parecen visigodos, pero no es posible afirmar si pertenecieron á un monasterio destruído por los árabes ó al que levantó de nueva planta el conde Vifredo.

Nada queda de escultura de busto entero, de esta época, en las Galias ni

en España. Una estatua de San Juan de Baños, que se creía contemporánea de la iglesia, ha resultado ser del siglo XIII ó XIV. En Italia hay algunos restos de figuras esculpidas durante el período bárbaro, que podemos reconocer por su indumentaria y el tocado alto de las damas. Así es el retrato de Amalasunta, del Museo del Capitolio, y el que reproducimos en la fig. 242.



Fig. 242. — Retrato longobardo.

Pablo el Diácono nos entera de que este tocado fué imitado por las damas romanas; en la latinidad decadente se sintió cierto entusiasmo enfermizo por las formas singulares de los pueblos bárbaros, cuya sentimentalidad tan opuesta debió ser á la de Roma. Una cajita con ornamentaciones que se custodia en la catedral de Terracina, podría pertenecer, según opinan algunos, á este período del arte italiano influído por los bárbaros. Varias figuras de esta cajita parecen germánicas (fig. 243).

En pintura carecemos de restos monumentales, como no sean los mosaicos semibizantinos de Rávena. En las Galias consta que se ejecutaban también mosaicos; Gregorio de Tours describe los que adornaban una iglesia de Clermont-Ferrand. La monarquía visigoda, desgraciadamente, duró poco en España; los dos únicos siglos que median desde su llegada á la península hasta la invasión de los árabes, empleáronse en gran parte en organizarse interiormente y en la ocupación del territorio. A partir de Chindasvinto empieza un verdadero renacimiento artístico; este monarca mostraba sinceramente gran amor por la cultura y hacía esfuerzos en este sentido que parecen impropios de la época. Manda, por ejemplo, emisarios especiales á Roma para copiar un solo libro; sus tres amigos, San Isidoro, San Braulio y Tajón, son sus grandes auxiliares para renovar en España los estudios de las letras y las artes. Dos ó tres libros con miniaturas nos quedan de la escuela española de la corte visigoda; uno de ellos es el famoso pentateuco Ashburnham, con espléndidas miniaturas, ejecutado muy probablemente en el obrador de libros que en Sevilla tenía San Isidoro. (Lámina XI.) Este libro magnífico, con ilustraciones que ocupan toda la página, ha llegado hasta nosotros tan mutilado que se reduce sólo á veinte folios. Sin embargo, por su antigüedad é interés artístico es acaso el manuscrito más precioso de Occidente. Otra Biblia visigoda



Fig. 243.— Cajita bárbara. TERRACINA.

completa se encuentra en el monasterio de la Cava, ejecutada por un tal Danilo; carece de ilustraciones figuradas, pero posee multitud de letras capitales y ornamentos que reproducen las cruces y rosas geométricas de las joyas (fig. 244.)

Resumen.—Las razas germánicas, que procedían, según parece, de la Siberia Occidental, tenían una especial predisposición por la orfebrería. Las joyas de oro y granates son los productos artísticos más importantes de los pueblos bárbaros. En las tumbas de los guerreros germánicos se han encontrado sus fíbulas y armas con adornos de oro engastados de granates. Un tesoro sacro de la nación goda se encontró en Petrosa (Rumanía). En España se descubrió otro tesoro de coronas votivas en Guarrazar, en la provincia de Toledo. Algunas iglesias y catedrales guardan todavía joyas de esta época, como el tesoro de la catedral de Monza, donativo en su mayor parte de la reina Teodolinda.—En arquitectura, antes de instalarse en los territorios de la Europa Occidental, los bárbaros no tenían un estilo peculiar para sus edificios. Teodorico construye en Rávena su palacio y su tumba, ésta con una cúpula formada por un gran bloque monolítico de mármol. Los merovingios, en las Galias, construyeron iglesias, de las que queda alguna descripción literaria, como la de la gran basílica de San Martín de Tours. Pero hoy, los únicos monumentos merovingios que se conservan son pequeñas y pobres construcciones. En España teníamos hasta hace poco sólo una iglesia auténtica construída en la época visigoda, la pequeña basílica de San Juan de Baños, cerca de Valladolid, pero en reciente fecha se han reconocido como visigóticas las iglesias de San Pedro de Tarrasa y de Pedret, en Cataluña, y en Castilla un sinnúmero de ellas con arcos de herradura, que es el elemento dominante en la construcción.—No se conservan esculturas de bulto entero de la época visigoda, pero tenemos, en cambio, dos manuscritos de esta época, miniados en España: el *Pentateuco Ashburnham*, ricamente ilustrado, y la Biblia de la abadía de la Cava, llevada de España á Italia desde muy antiguo.

Bibliografía.—DE LYNAS: *L'orfebrerie merovingienne*, 1884.—HAMPEL: *Ungarische alterthümer*.—SALIN: *Die altgermanische Tierornamentik*.—F. WON PULZKY: *Die goldfund von Szilagy-Solmzo*, 1890.—ODOBESCO: *Le trésor de Petrossa*, 1889.—AMADOR DE LOS RÍOS: *El arte latino-bizantino en España*, 1851.—LASTEYRIE: *Description du trésor de Guarrazar*, 1880.—QUICHERAT: *Mélanges d'archeologie*, 1860.—LASTEYRIE: *L'eglise de Saint Martin de Tours*, 1892.—LAMPÉREZ: *La arquitectura religiosa medioeval en España*, 1900.—PUIG Y CADAFALCH: *L'arquitectura románica á Catalunya*, 1909.—ALBERTO HAUPT-HANNOVER: *Die äussere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna und die germanische Kunst*, publicado en la *Zeitschrift fuer geschichte der architektur*, de Heidelberg.—S. BERGER: *Histoire de la Vulgate*.—GEBHARDT: *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch*, 1883.



Fig. 244.—Miniatura de la Biblia visigoda de la Cava.

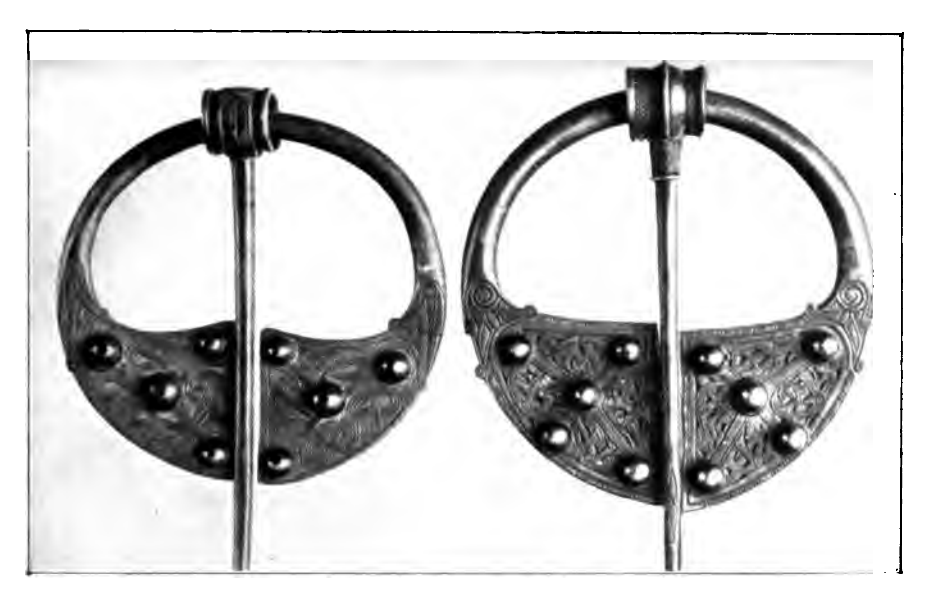


Fig. 245. — Fibulas irlandesas. *(Museo de Dublín)*

CAPÍTULO VIII

EL ARTE CÉLTICO CRISTIANO EN IRLANDA.— LAS CRUCES ALTAS. — LA ORFEBRERÍA. LAS MINIATURAS.— SUPERVIVENCIAS DEL ARTE CÉLTICO EN EL ARTE POPULAR ESCANDINAVO.

Las únicas regiones que se libraron del torrente de los bárbaros, fueron las islas del Noroeste de Europa, la verde Irlanda, la Islandia glacial y el extremo más frío de la península escandinava. Hasta Inglaterra fué ocupada por las tribus germánicas de anglios y sajones, como Dinamarca y el Sur de Suecia; todo fué invadido, como una gran mancha, por los pueblos bárbaros, y el teutón ó bajo alemán se habló muy pronto igualmente (con sólo pequeñas diferencias dialectales) desde los estrechos del Báltico á la capital de los visigodos en España y las provincias de los longobardos en Italia.

Las antiguas poblaciones primitivas de Europa quedaron sumergidas por la oleada germánica y se mezclaron y confundieron con los nuevos invasores. Pero en aquel ángulo del Noroeste, el desarrollo de la antigua civilización neolítica no se interrumpió poco ni mucho; los celtas formaban en Irlanda, á principios del siglo quinto, un reino misterioso, organizado en la forma prehistórica de las tribus ó *clanes* feudales; sus guerreros, como Fingal, iban á visitar ó combatir con sus hermanos de la otra isla, la septentrional, la helada y volcánica tierra de Islandia, ó atravesaban el canal para ayudar en Escocia á los celtas, que todavía resistían el empuje de los anglios.

A esta pequeña y aislada nación celta de Irlanda le estaba destinado desempeñar un papel importante en la historia del pensamiento humano. En pri-



Fig. 246.— Cruces y torre de Clonmacnoise. Vista general. IRLANDA.

mer lugar, ella conservó y desarrolló las antiguas tradiciones del arte propiamente europeo, el arte neolítico llamado de la Tene; después, ella fué el refugio de toda la cultura latino-eclesiástica, por la que las razas germánicas no sentían vocación. Irlanda, durante los siglos VI y VII, hubo de ser el refugio providencial de la Iglesia, estrangulada por los bárbaros; los monjes irlandeses, en sus viajes, veían á la Francia merovingia con sus monarcas manchados de crímenes y acudían en peregrinación al Papa de Roma, prisionero de los longobardos. De allí regresaban á sus conventos de la verde Erín, cargados de manuscritos y textos de los Santos Padres, de los que en aquella época trágica nadie más que ellos tenía calma bastante para ocuparse con provecho. Irlanda se había convertido al cristianismo con todo el ardor de su espíritu romántico, con toda la sinceridad de un pueblo virgen.

Nada más dulce que la leyenda de la conversión de Irlanda á la predicación de San Patricio. El santo se valió, para persuadir á su pueblo impresionable, de todos los medios que podían hacer vacilar su antigua fe en la religión celta tradicional de los druidas. Patricio iba vestido siempre de blanco, como los druidas, y en un carro tirado por blancos ciervos, llamaba á la oración con una campana que le había enviado el Papa; los celtas quedaban sugestionados por aquel sonido nuevo con que les congregaba el apóstol. Finalmente, un día, después de haber los druidas luchado inútilmente con Patricio para ver quién haría más pruebas y milagros, el rey y todo el pueblo irlandés reunidos, se convirtieron al cristianismo. La vida monástica se desarrolló en seguida en Irlanda de un modo extraordinario: en los valles más fértiles de la isla se ven las ruinas de los conventos rodeados de sus dependencias bajas, de las cruces de piedra y las torres para las campanas. Los monjes fueron, naturalmente, benedictinos, que era entonces la única orden religiosa del Occidente, y otro de los motivos para ir á Italia fué también el visitar el sepulcro del fundador San Benito, en la abadía de Montecasino, cerca de Nápoles. Los conventos irlandeses y Montecasino estuvieron siempre en constantes relaciones; en los tiempos en que la casa madre de la orden sufría los saqueos de los bárbaros ó el pillaje de los árabes, los monjes irlandeses recogían también la herencia clásica de la gran abadía italiana, esperando para devolverla otros tiempos más tranquilos.

Allí, en la soledad septentrional de la lejana isla, los monjes benedictinos cultivaban el griego y el latín, y comentaban admirablemente, apartados de los viejos centros del mundo antiguo, los libros de los Padres y de los escritores

profanos, que fuera de ellos á nadie interesaban. Así, por ejemplo, mientras en la corte de los francos era raro encontrar quien supiera leer y escribir, el venerable Beda, en Irlanda, compilaba en sus libros todo el saber de la antigüedad, comenzando por la gramática, la música y la retórica. Por esto los monjes irlandeses hubieron de ser llamados en tiempo de Carlomagno para restaurar la civilización occidental, que languidecía al cabo de dos siglos de guerras intestinas y de nuevas invasiones de pueblos germánicos, y esto es sumamente importante para la historia del arte, porque los monjes irlandeses acudieron al lado del gran emperador, no sólo con sus libros y ciencia, sino también con sus gustos románticos y sus estilos originales. Fieles guardadores de un depósito sagrado, lo administraron y aumentaron notablemente, por lo que toca á las letras y á la filosofía; pero en el terreno del arte, su alma céltica conservó siempre una sensibilidad diametralmente opuesta á la de aquella Roma que les había entregado todo su tesoro. Urge, pues, estudiar lo qué era el arte irlandés, porque él contribuyó muchísimo á caracterizar lo que hoy llamamos el renacimiento carolingio, el cual, á su vez, puede decirse que había de ser el punto de partida de la gran civilización francesa y occidental de la Edad media.



Fig. 247.—Cruz y torre de Conwicklorw. IRLANDA.

El arte irlandés, en el fondo, no es más que la prolongación y desarrollo del genuino arte prehistórico europeo neolítico, que hemos llamado de la Tene porque ya hemos dicho que en este lugar, cerca del lago de Neufchatel, se encontraron los primeros depósitos importantes de armas y fíbulas decoradas. Después se ha visto que el arte de la Tene se extendió por toda Europa y que correspondía á la segunda edad de la piedra, cuando ya los útiles de sílex van acompañados del conocimiento de los metales, principalmente del bronce. El arte de la Tene era, en el fondo, el arte de las poblaciones primitivas de Europa que los historiadores romanos designaron con el nombre de celtas, nombre que nosotros seguimos usando, aunque sin saber muy exactamente lo que significa. Los celtas ha-



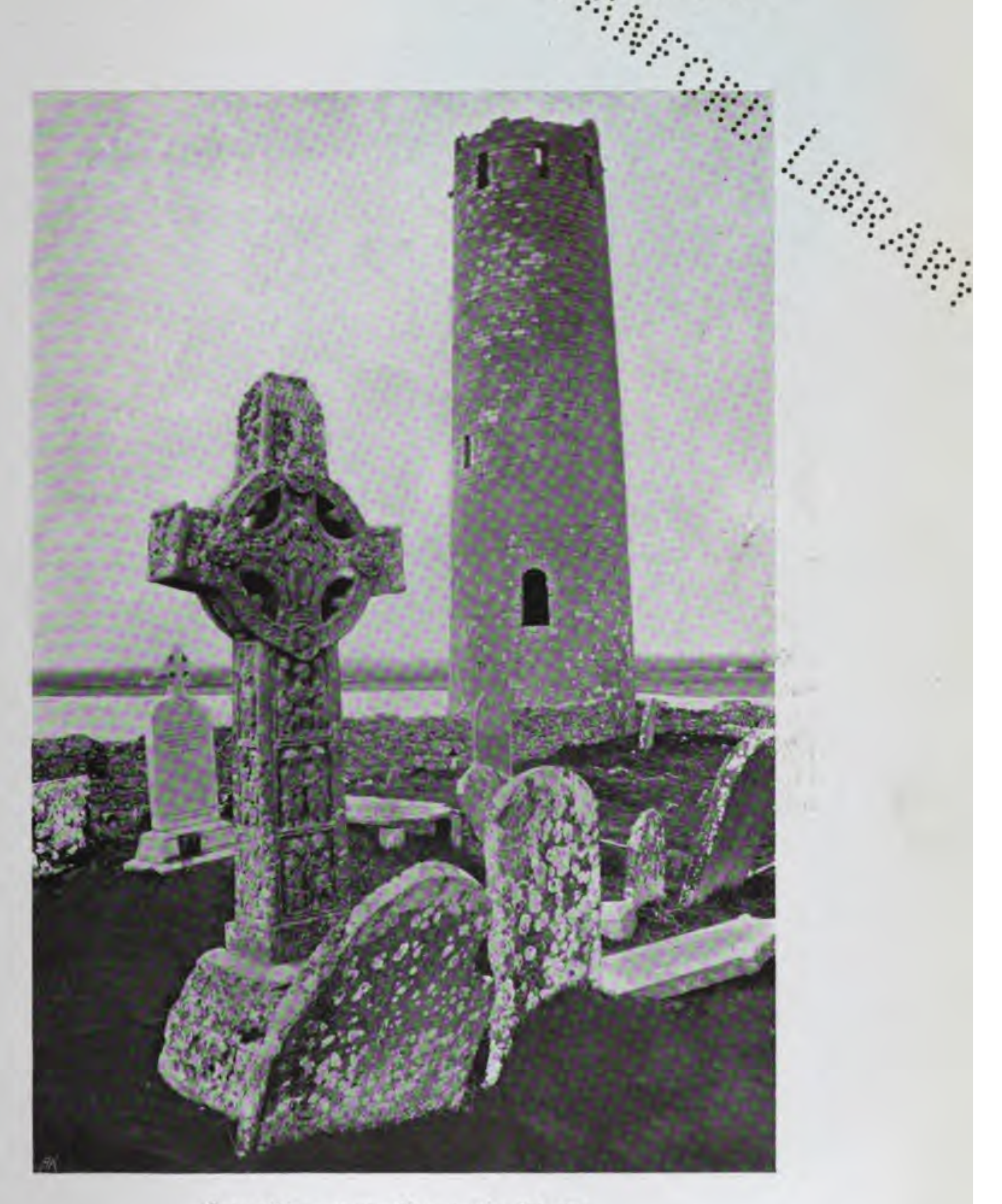
Fig. 248. — Cruz céltica de Drumcliff.

bían estado en contacto con los griegos de Marsella; una rama de los celtas, los galos, habían asaltado á Roma; en el siglo v antes de J.C., otra vez los galos, capitaneados por Breno, extendiéronse hasta Grecia y robaron é incendiaron el santuario de Delfos. He aquí por qué en las decoraciones del arte de la Tene se encuentran palmetas y meandros que parecen derivados de la ornamentación helénica.

Más tarde, cuando toda la Europa occidental acabó por ser dividida en provincias romanas, el arte céltico de la Tene se fué desnaturalizando; sólo la Escocia y la Irlanda, que estaban fuera de la administración del imperio, se aferraron á las tradiciones de su viejo arte prehistórico. César, que durante las guerras de las Galias tuvo tiempo de observar á los celtas que quedaban en Bretaña y de conocerlos perfectamente, nos los describe con su alma romántica y su culto misterioso de los druidas en los bosques, por las noches, á la claridad de la luna, con sus encinas sagradas y sus piedras venerables. Sus monumentos eran todavía los menhires ó grandes piedras clavadas en el suelo y los dólmenes con los círculos de piedra á su alrededor.

Este estado de civilización perduró en Irlanda hasta su rápida conversión al cristianismo. Entonces todo el candor y la fe de su alma sencilla se aplicaron á vivir intensamente para las nuevas doctrinas, pero conservando, sin querer, los gustos antiguos que tenía tan arraigados. Los conventos irlandeses estaban dentro de un recinto ó empalizada circular hecha de grandes piedras, como los *cromlechs* de los menhires prehistóricos. Dentro del recinto de piedras estaba el monasterio, y la iglesia cerca de éste; casi siempre, delante de la puerta, había una torre cilíndrica aislada cuyo uso no se ha explicado todavía (figs. 246, 247 y lám. XII).

Generalmente, los conventos irlandeses están hoy en ruinas y hasta de algunos de ellos ha desaparecido todo resto material en el lugar que ocupaban, pero las torres cilíndricas están todavía en pie; se cuentan más de cien en toda la extensión de la isla; tienen una forma inconfundible, son ligeramente cónicas, y sus ventanas tan pequeñas que han hecho pensar que tal vez no sirvieron de campanario, sino más bien de torres de refugio para los monjes ó de lugares de asilo donde podían acogerse los criminales que acudían á implorar la protección del monasterio. Cerca de las torres cilíndricas acostumbran á encontrarse las lla-



Cruz céltica y torre. *Clonmacnoise.* IRLANDA.

madas *cruces altas* ó cruces de piedras sobre un amplio pedestal ó brazo decorado con entrelazados y esculturas. Estas cruces irlandesas son, según parece, monumentos muy antiguos; en la historia de la predicación de San Patricio se cuenta que el santo iba cada día á visitar un gran número de cruces, y parece también que dentro y fuera

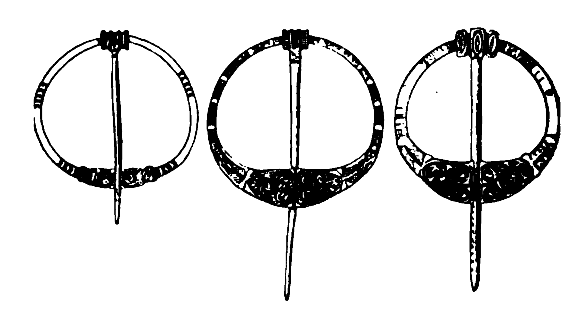


Fig. 249. — Fíbulas célticas. *(Museo de Dublín)*

de los recintos circulares de los conventos había varias de estas cruces, dedicadas cada una á un santo distinto. Su abundancia produce la impresión de que ellas perpetúan en el espíritu cristiano el culto por las piedras altas ó menhires, como si los celtas no pudieran corregirse aún de su obsesión por el culto de las piedras.

Mas, para la historia del arte, lo importantísimo es que están materialmente cubiertas de relieves en los que se ve también evolucionar los entrelazados del arte de la Tene. Algunas veces, en los relieves de las cruces altas irlandesas se han representado pequeñas escenas evangélicas, pero, por lo común, los dibujos de los plafones se reducen á lacerías complicadas (figs. 246, 247 y 248). Su forma es también de singular belleza; con su soporte alto y delgado, y su pequeña cruz de brazos iguales dentro de un círculo, resultan á veces deliciosamente elegantes. Las cruces altas no se encuentran sólo en Irlanda, sino que se conservan algunas en Inglaterra y Escocia, como testimonio de la influencia espiritual de los monjes irlandeses en la Gran Bretaña. Los santos de la Iglesia céltica fueron á fundar colonias por toda Europa, y era natural que su primera propaganda fuese en la vecina isla; el convento de Lindasfarne, por ejemplo, era el centro principal del esfuerzo irlandés en In-



Fig. 250. — Fíbulas de Ardagh. *(Museo de Dublín)*



Fig. 251. — Fíbula de Tara. *(Museo de Dublín)*

glaterra. Conscientes de su superioridad, los monjes irlandeses se lanzaban con fervor á la obra de las misiones, porque la ciencia y los conocimientos bíblicos que se perdían en el resto de Europa, habían encontrado su refugio en Irlanda, y las escuelas de los monasterios irlandeses de Durrow y Armag eran las verdaderas universidades de Occidente. Toda la energía espiritual de la cristiandad se había concentrado en el Norte, y la Iglesia miraba á Irlanda como el bendito centro de la religión. Esta acción de los monjes de Irlanda debía extenderse en tiempo de Carlomagno á toda Europa; ya veremos el importante papel que representaron los cenobios de San Gall en Suiza, de Bobio en Italia y de Fulda en el Rhin, que eran las tres principales colonias de la ciencia irlandesa en el continente.

Pero más que en la arquitectura de los conventos, de los que no quedan en Irlanda sino las torres cilíndricas y las cruces altas, el gran arte céltico cristiano debe estudiarse en la orfebrería y en las miniaturas de los manuscritos. Los objetos más antiguos que poseemos de la orfebrería céltica revelan también una obsesión manifiesta por el arte europeo de la Tene. La forma misma de las fíbulas ó broches es la de las características fíbulas del período de la Tene, esto es, que están constituídas por un anillo circular con una aguja que lo atraviesa.

Algunas de las fíbulas irlandesas parecen muy antiguas, sus ornamentos no son entrelazados rectilíneos, sino espirales, dentro del estilo característico de la Tene (fig. 249). Entre ellas las hay aún de la época pagana, anterior á la conversión de Irlanda al cristianismo. Las más antiguas son generalmente de bronce, con los esmaltes é incrustaciones de coral que ya usaban los pueblos prehistóricos europeos.

Más tarde, el broche, en lugar de ser un anillo cilíndrico, se ensanchó por un lado, y en esta superficie plana se dibujaron los más complicados motivos de decoración (figs. 245 y 250).

Los broches servían para prender los mantos, como podemos ver en las figuras de los relieves, de las cruces altas y las miniaturas. Algunos llegaron á ser de dimensiones exageradas, de más de medio metro, y las leyes célticas tuvieron que intervenir para disponer que las agujas no sobresalieran demasiado del cuerpo del que las llevaba.

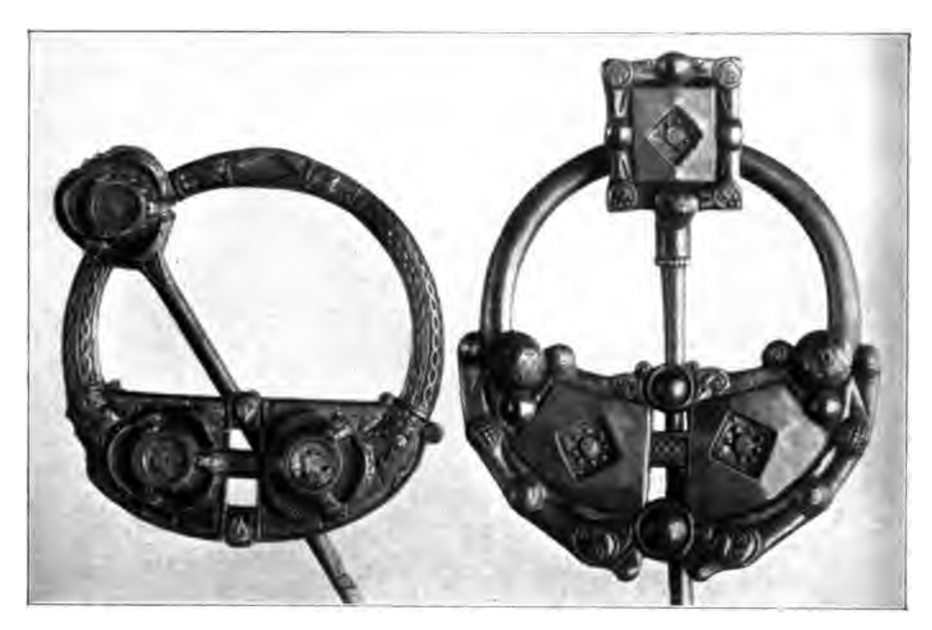


Fig. 252. — Fíbulas de Cavan y Killamery. *(Museo de Dublín)*

La más hermosa de estas fíbulas célticas es la supuesta del rey Tara, que se conserva en el Museo de Dublín (fig. 251). La fíbula de Tara es de bronce, pero su anillo está recubierto de placas de oro con entrelazados y esmaltes, algunos de ellos hechos con trozos de coral. El grabado no puede dar una idea perfecta de la belleza de esta obra maestra de la orfebrería irlandesa. Los ornamentos de la fíbula de Tara corresponden por el estilo á un tipo de decoración que se encuentra en miniaturas de libros de la séptima centuria.

La fig. 252 reproduce otras dos preciosas fíbulas del Museo de Dublín. Una es la encontrada cerca de Cavan, cuyo disco anular está dividido en dos partes, que reunen dos cabezas humanas. La segunda es la mayor de todas las fíbulas irlandesas, descubierta en 1858 en Killamery.



Fig. 253. — Cáliz de Ardagh. *(Museo de Dublín)*

Pero el arte de los orífices cristianos de Irlanda no se reduce sólo á estas joyas de la indumentaria, sino que debía



Fig. 254.—Relicario de la campana de San Patricio (cara anterior). *(Museo de Dublín)*

aplicarse muy principalmente á los objetos litúrgicos. La riqueza de la fíbula de Tara tiene su rival en el famoso cáliz encontrado en 1868 en Ardagh y actualmente también en el Museo de Dublín (fig. 253). Tanto por la forma de la copa como por las letras de una inscripción, y porque lleva las dos asas características de la liturgia primitiva, el cáliz de Ardagh parece ser del siglo IX, asombrando la maravillosa variedad de sus entrelazados, la gracia y elegancia con que están dibujadas las bandas y medallones, que lo convierten en una de las obras más hermosas que tenemos del arte de los metales en todas las épocas. Allí, en el fondo de los claustros de la lejana Erín, los monjes tenían tiempo para proyectar y elaborar á su gusto estas bellas producciones del alma céltica.

Después de la fíbula de Tara y del cáliz de Ardagh, la tercera obra maestra de la orfebrería irlandesa, aunque ya no tan antigua, es el estuche de plata dorada que sirve de relicario de la histórica campana de San Patricio. La caja tiene, en su cara anterior, cuatro plafones entrelazados combinados con medallones (fig. 254); en la cara posterior hay una graciosa decoración de cruces (fig. 255) y á su alrededor una leyenda, en la que se pide una oración para el rey Domnell, que encargó tal relicario, otra para el obispo sucesor de Patricio en la mitra de Armagh, para el guardián de la campana y para Cudulig y su hijo, que hicieron la obra. Es interesante, sobre todo, el remate para coger la joya, donde, entre los motivos de sus entrelazados, se ven subsistir aún las formas irregulares del arte de la Tene. El relicario queda bien datado por la inscripción; el rey Domnell reinaba entre 1088 y 1128, y el obispo de Armagh, cuyo nombre consta en la leyenda, dirigió la diócesis entre 1091 y 1105; la joya es, pues, de fines del siglo XI y fué

conservada en la casa señorial de Mulholland, hasta que hace unos veinte años fué adquirida por la Academia de Dublín, para su museo de Ciencias y Artes. En el interior todavía se guarda la supuesta campana de San Patricio, una simple esquila de bronce, sin ningún interés artístico y sólo preciosa por ser la reliquia del santo y un recuerdo de su famosa predicación.

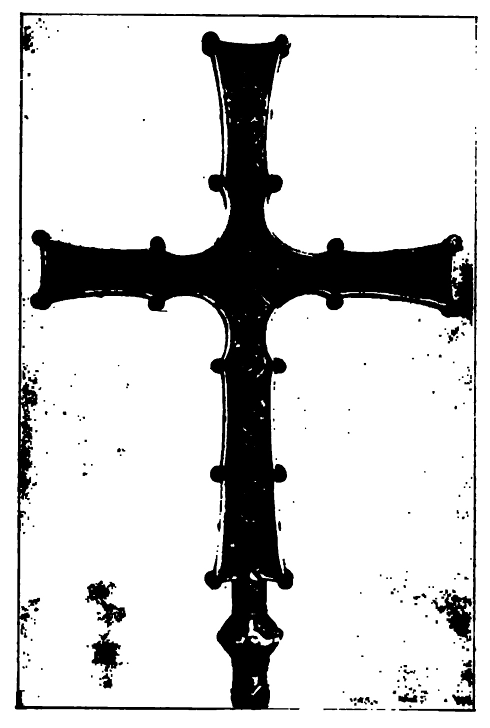


Fig. 255.—Relicario de la campana de San Patricio (cara posterior). *(Museo de Dublín)*

Otro objeto de orfebrería céltica, seguramente datado por una inscripción, es la cruz de la abadía de Cong, hoy en el Museo de Dublín (fig. 256). La joya era en sí misma un relicario, porque contenía en su interior un pedazo de la Vera-Cruz enviado por el Papa hacia el año 1123. La inscripción pide una plegaria para el rey de Irlanda, para cierto obispo de Connacht y para el artífice autor de la obra. En su frente, los brazos de la cruz están divididos en plafones con entrelazados, y en el centro hay un medallón donde se guardaba la reliquia. En el anverso, que es el que reproduce la fig. 256, la ornamentación es de entrelazados que no se interrumpen en los cuatro brazos.

Otra obra maestra del arte irlandés, de época más reciente, es el báculo de los abades de Clonmacnoise, que después de haber pasado por varias manos, al ser disuelta la comunidad, pudo al fin reunirse con las otras obras capitales de la orfebrería céltica en el Museo de Dublín (fig. 257). El báculo de Clonmacnoise tiene una crestería formada por una serie de animales que se persiguen y una figura mitrada de abad en el extremo del cayado.

Las representaciones de figuras son muy raras en el arte céltico y de una incorrección de dibujo que parece afectada por aquellos grandes artistas, que tan admirablemente sabían combinar las líneas y espirales. Así resultan de una desproporción evidente y una extremada pobreza de formas las figuras de los


Fig. 256. — Cruz de Cong. *(Museo de Dublín)*

apóstoles y las escenas evangélicas representadas en las cruces altas de piedra.

En las obras de orfebrería ocurre lo mismo, por lo que es de suponer que los grandes artífices de la Irlanda cristiana sentían cierto desdén por las formas naturales y las simplificaban caligráficamente por virtuosismo. Así, por ejemplo, reproducimos la tapa de una caja para contener los evangelios que perteneció á la abadía de Devendish y hoy se halla también en el Museo de Dublín (fig. 258). Una inscripción, con el nombre del abad que encargó la joya, la hace datar también precisamente de los años 1001 á 1025. Tiene en el centro una cruz de la misma forma de las cruces altas de piedra, con el círculo enlazando los cuatro brazos. Las cuatro figuras de los evangelistas, que ocupan unos plafones entre los brazos de la cruz, están dibujadas como lo haría un calígrafo en las miniaturas. La misma torpeza ó simplificación de formas se advierte en otra placa del mismo museo, que debía servir también para decorar las cubiertas de un libro (fig. 259). La túnica exageradamente acampanada del Cristo, con una gran fíbula en el pecho, debía estar recubierta de entrelazados, como las de Longinos, Stéfaton y los dos querubines.

Los objetos litúrgicos de metal, fácilmente transportables, fueron indudablemente un vehículo principalísimo de las formas célticas en el continente, en las colonias monásticas irlandesas, que ya hemos visto se habían instalado en toda la Europa occidental. Pero acaso otro medio más poderoso aún de difusión del arte rúnico de los entrelazados, fueron sus manuscritos. Los monjes de Irlanda, que habían recogido la ciencia clásica y cristiana, sentían un amor por los libros muy raro en aquellos tiempos y aplicaron gran parte de su actividad á la iluminación de nuevas copias y decoración de los textos con miniaturas. Estos libros, llevados después á los conventos de Italia ó de Germania, debían ser la base principal de las bibliotecas de Bobio, de Fulda y de San Gall, que eran las más famosas de la época carolingia.

La labor caligráfica de los monjes irlandeses había comenzado muy temprano: el más antiguo códice miniado celta es el que se conserva en la librería universitaria del Trinity College, de Dublín, conocido con el nombre de *Libro de Durrow*, porque procedía de esta famosa abadía de los monjes de San Columbano. Es una obra de la séptima centuria y las reminiscencias del arte de la Tene

son harto visibles en los entrelazados que decoran las letras capitales y las orlas de las páginas (fig. 260).

El libro de Lindasfarne es otro ejemplo famoso del arte de la iglesia céltica. El manuscrito parece haber sido copiado por Eadfrith, arzobispo de Lindasfarne, entre los años 698 y 721, y ha pasado ahora á Dublín, aunque proceda del gran convento irlandés de Inglaterra. El libro de Kells es el mejor dibujado de este período y tiene también gran riqueza de iniciales con lacerías y de páginas enteras con escenas miniadas. Las figuras, en las miniaturas célticas, son, lo mismo que en los relieves de las cruces, de proporciones equivocadas, cortas de cuerpo, con largos cuellos, como pequeñas larvas humanas.



Fig. 257. — Báculo de Clonmacnoise. Conjunto y detalles. *(Museo de Dublín)*

Los ornamentos de las miniaturas del libro de Durrow son aún las formas enroscadas que los especialistas en arqueología prehistórica llaman *espirales en remate de trompeta* y que eran características del arte de la Tene. Más tarde estos adornos se regularizan y se convierten en lacerías simétricas y regulares. Parece que al ponerse en contacto con el mundo europeo romanizado, el antiguo arte celta se regulariza también y los entrelazados se reducen cada vez más á la intersección de líneas paralelas, como un trenzado de cestería. En el siglo IV el arte romano había mostrado cierta predilección por las combinaciones de líneas geométricas en los mosaicos y esculturas. El arte bizantino las adopta á su vez con entusiasmo, y así



Fig. 258. — Evangeliario. *(Museo de Dublín)*



Fig. 259.—Placas de bronce para las cubiertas de un evangeliario. *(Museo de Dublin)*

se explica que, al llegar los monjes irlandeses á Italia, que estaba dentro de las influencias bizantinas, se encontraran con un arte que podían comprender más fácilmente que el romano clásico, con dibujos de entrelazados, aunque más geométricos y rectilíneos que las espirales del arte suyo de la Tene. El viejo arte celta se desvía entonces de su carácter de líneas enroscadas, y las líneas se entretejen como los mimbres y las cañas de los cestos. Esto es muy importante, porque se ha discutido la procedencia del ya citado gusto romano, de la decoración geométrica del arte de la Tene, cuando es más bien el arte celta el que recibe en los siglos medios la influencia del arte de la baja latinidad.

El arte céltico, en su obra de propaganda, tenía que resultar también influído, por reacción, por las artes de los pueblos bárbaros, entre los cuales establecían sus colonias los monjes irlandeses, y la más cercana y poderosa escuela artística, que era la de las razas germánicas, tenía que actuar en seguida sobre el estilo puramente geométrico de los entrelazados. Ya hemos visto que, bien al revés del estilo original de la iglesia céltica, los pueblos germánicos tenían propensión á terminar todos sus ornamentos con formas zoomórficas, convirtiendo las líneas de la decoración geométrica en cuerpos de serpientes ó en formas de dragones enroscados.



Fig. 260. — Inicial del libro de Durrow.

Esta influencia llegó á Irlanda por las invasiones de los pueblos escandinavos, de los guerreros del mar, llamados *Wickingos*, y los nóricos ó daneses, que varias veces desembarcaron en la verde Erín. Las dos corrientes contrarias, de los monjes civilizadores y de los guerreros invasores, fundieron muchos elementos de los dos estilos, y el arte germánico acabó por verse saturado también por los entrelazados célticos, mientras que el arte céltico adoptaba los remates en forma de cabeza de serpiente ó de dragón con sus fauces abiertas. Así veremos que terminan muchas de las orlas de sus manuscritos, y así más fácilmente son imitadas por los copistas germánicos, que no podían olvidar sus aficiones por la decoración zoomórfica. En cambio, todo el arte escandinavo se llenó de los entre-

lazados celtas, y una escuela mixta ha subsistido en Suecia y Noruega hasta nuestros días. Sus construcciones de madera invitaban á los artistas populares de las regiones escandinavas á labrar los plafones con una complicación de líneas que excede á todo lo que pueda concebir la imaginación. Algunos marcos de ventanas y de puertas decorados con esta abundancia de elementos entrelazados se conservan hoy en los museos de Bergen y de Cristianía, recogidos de humildes casas de campesinos ó pequeñas iglesias rurales. Otras obras en madera, decoradas con relieves y pintadas, eran los célebres navíos de los wickingos, con los que sembraban el terror por toda Europa. En sus atrevidas expediciones llegaron un día á remontar el Sena hasta París, y, cabalgando materialmente sobre el mar, saquearon las costas de Galicia y llegaron hasta Lisboa y Sevilla. Las crónicas árabes dan detalles de sus terribles correrías por Andalucía. El antiguo monumento romano y la estatua que existía en el lugar llamado *las columnas de Hércules*, cerca de Cádiz, detuvieron á San Olaf, el famoso pirata escandinavo, frente al estrecho, que la superstición hacía infranqueable. Pero otras expediciones normandas posteriores llegaron hasta las Baleares, y Barbastro, la fortaleza principal de la frontera árabe en Aragón, fué también tomada por los normandos.



Fig. 261. — Broches escandinavos. *(Museo Británico)*

Los jefes nórdicos se hacían sepultar con sus barcos magníficos, y dos de estos buques, en regular estado de conservación, se encuentran hoy en el Museo de Cristianía. Las proas terminan con maravillosos monstruos entrelazados; las orlas de la borda, los remates de los pasamanos, todo está decorado con fantástica belleza.

Otras veces, los que sucumbían en tierras lejanas eran sepultados simplemente con sus armas y jo-



Fig. 262. — Bronces escandinavos. *(Museo Británico)*

yas. Algunos túmulos de wickingos, descubiertos en Inglaterra, han dado una cantidad importante de broches, colgantes y medallones de bronce que adornaban los escudos y corazas (figs. 261, 262 y 263).

Todavía hoy subsiste en Escandinavia un arte popular con reminiscencias de las dos grandes artes más propiamente europeas, esto es, de la vieja escuela prehistórica de la Tene, desarrollada en Irlanda en los tiempos históricos, y del sentido original de las razas germánicas, que se sobrepusieron y combinaron. Vamos ahora á ver en el próximo capítulo una nueva acción fecunda de estas dos artes sobre las formas romanas, en tiempo de Carlomagno.

Resumen.— La Irlanda quedó fuera de los territorios ocupados por las razas germánicas y siguió desarrollando sin interrupción el tradicional arte prehistórico europeo llamado de la Tene, que se caracteriza por entrelazados y espirales combinados con una gran libertad de imaginación. Al convertirse al cristianismo los celtas de Irlanda, aplican su antiguo arte á labrar joyas para su indumentaria típica y objetos litúrgicos. Los más preciosos son la fíbula de Tara, el relicario de la campana de San Patricio y la cruz de Cong. Los artistas irlandeses muestran una ineptitud que parece desprecio para reproducir la forma humana, lo mismo en las obras de orfebrería que en los manuscritos; éstos son ilustrados también con miniaturas dentro del estilo nacional de los entrelazados. Los monjes irlandeses, que habían acaparado la ciencia laica y la eclesiástica, se dedicaron con fervor á la obra de las misiones en el continente de Europa. Sus conventos en Italia y Alemania fueron centros de difusión del estilo celta cristiano, introduciendo sus gustos y sus formas en el repertorio de los pueblos clásicos.

Bibliografía.—Miss Margaret Stokes: *Early Christian Art in Ireland.*—Y. R. Green: *The Making of England.*— G. Coffey: *Guide to the Celtic Antiquities of the christian period, preserved in the National Museum,* Dublín.

Revistas.— *Journal of the Royal Society of Antiquaires of Ireland,* Dublín.— *Archaeologia,* Londres.— *Revue Celtique,* París.



Fig. 263. — Broche escandinavo. *(Museo Británico)*



Fig. 264. — Interior de la capilla palatina de Aquisgrán con los modernos mosaicos.

CAPÍTULO IX

EL ARTE IMPERIAL CAROLINGIO.— CONTRUCCIONES DE CARLOMAGNO EN AQUISGRÁN.
LAS ABADÍAS BENEDICTINAS. — LOS MAESTROS COMACINOS EN LOMBARDÍA.
EL ARTE CAROLINGIO DESPUÉS DE CARLOMAGNO. — RELIEVES Y MINIATURAS.

TODO lo que quedaba en Occidente de tradición clásica, todo lo que conservaban las razas germánicas de sus principios orientales de ornamentación, todos los recuerdos célticos de la Iglesia de Irlanda, se acumularon en la corte de Carlomagno, el gran promotor de nuestra cultura medioeval. Puede decirse que desde entonces la civilización europea siguió de nuevo una marcha ascendente y es curioso ver en este momento inicial todas las diferentes escuelas que contribuyeron á formarla. Por de pronto, el emperador y sus barones, los grandes magnates de la corte, sus prelados y demás figuras del reino, son de raza germánica en su mayoría; bárbaros muchas veces, pero con una extraña mezcla de principios de la cultura clásica. El monarca de los francos era también un jefe bárbaro, como Teodorico ó Chindasvinto, y aunque, como ellos, se esforzaba por despojarse de su característica teutónica, sin embargo, en el fondo era sólo un guerrero germánico ávido de asimilarse aquella civilización antigua que reputaba como superior.

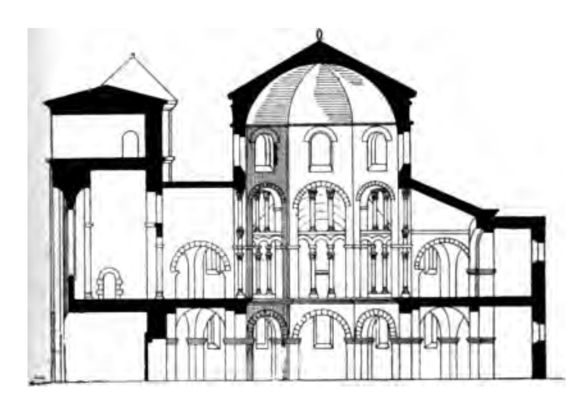


Fig. 265. — Sección de la capilla palatina de Aquisgrán

Las circunstancias de su época y el empeño del Papa, que necesitaba un campeón de alma sencilla para defender la Iglesia de los ataques de los otros pueblos bárbaros que todavía destrozaban á Italia, hicieron del joven rey de los francos la figura principal del Occidente, atrayendo á su corte los mejores elementos que quedaban en la Iglesia, sucesores de la antigua cultura latino-eclesiástica. Porque la Italia estaba exhausta, Roma era sólo un fantasma que recordaba vagamente su pasada grandeza y las demás provincias igualmente eran impotentes para traer de nuevo aquella luz que debía regenerar al mundo. El Norte de Africa y la España habían caído en poder de los árabes, y sólo algunos obispos españoles de la iglesia visigoda, como Teodulfo, corrieron á refugiarse al lado del nuevo emperador; nada podía esperarse tampoco de Germania, por esto Carlomagno llamó á su alrededor á los misioneros irlandeses, los únicos que tenían vivo el amor á la ciencia y conservaban suficientes conocimientos de las letras sagradas para ser los pedagogos del segundo imperio romano. El más conocido de todos los ministros de Carlomagno, su amigo predilecto, el verdadero inspirador de todas las reformas de instrucción y de muchas de sus iniciativas artísticas, era precisamente un monje de la iglesia céltica, Alcuino de York, cuya correspondencia con el emperador es el testimonio más patente del colosal empeño que ambos pusieron en restaurar la cultura occidental. Así como Teodulfo era visigodo y Alcuino celta, Eginardo era teutón, como Angilberto, ambos ministros también y consejeros del gran emperador. La corte de Carlomagno, pues, como la antigua corte romana, se convirtió en una sociedad internacional y el arte de su tiempo tiene este carácter, de una intervención de las diferentes escuelas.

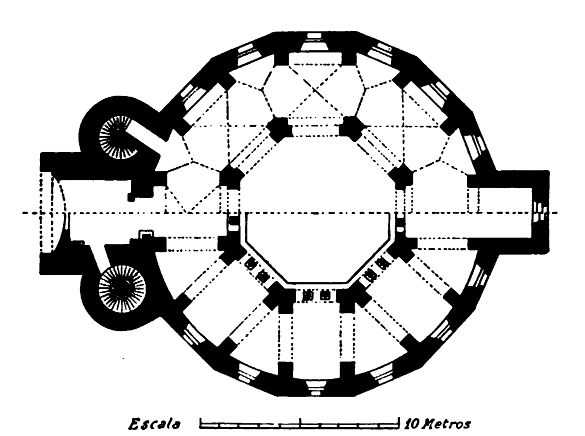


Fig. 266. — Planta de la capilla palatina de Aquisgrán.

La obra arquitectónica más interesante construída por el emperador y que se conserva todavía casi intacta, es la capilla de su palacio imperial, en la ciudad



Fig. 267. — Interior de la capilla del palacio de Carlomagno. AQUISGRÁN.

que había elegido como más céntrica para capital del imperio, la pequeña población de Aquisgrán, en la orilla derecha del Rhin. Esta capilla palatina debió ser para su época un monumento extraordinario, los escritores del tiempo hablan de ella como de un edificio maravilloso. «No habiendo podido obtener mármoles y columnas,—dice un escritor de la época,—envió por ellas á Roma y á Rávena...» Se conserva la carta del papa Adriano concediendo al emperador la facultad de arrancar mármoles y pavimentos del palacio de Rávena para la obra de Aquisgrán: *Marmores quamque mosivo de eodem palatio vobis concedimus abstollendum.* La planta y el trazado de la iglesia de Aquisgrán fueron evidentemente copiados de San Vital de Rávena (figs. 265 y 266). La iglesia de Aquisgrán


Fig. 268.—Iglesia del Cristo de la Luz. TOLEDO.

tiene por planta un octógono, con su cúpula central, pero ésta, en lugar de estar construída con materiales ligeros de alfarería, como era la obra bizantina de San Vital, se hizo de piedra y por esto no puede ser tan elevada. La nave octogonal que la rodea ha de servir también de contrafuerte al empuje de esta masa central y tiene también bóvedas pesadas. En cada ángulo del octógono hay un pilar macizo y entre pilar y pilar arcos sostenidos por columnas en los pisos superiores. Las bóvedas estaban cubiertas de mosaicos; es muy posible que el emperador hiciera venir artistas bizantinos para cubrir de doradas vestimentas los pobres cañones de piedra y el cascarón frío de la bóveda hemisférica (fig. 267). Estas decoraciones polícromas de Aquisgrán, que habían desaparecido, fueron restauradas en estilo bizantino por munificencia del actual emperador de Alemania, Guillermo II, hace pocos años (fig. 264).

El arquitecto director de la iglesia palatina de Aquisgrán fué un cierto Otón, de Metz; los biógrafos del emperador explican los esfuerzos que hizo éste para procurarse para la obra los más hábiles obreros de su imperio. Durante las largas temporadas que pasaba Carlomagno en Aquisgrán acostumbraba á practicar sus diarias devociones en esta iglesia, consagrada á Santa María; allí transcurrieron los largos días de su vejez y allí fué enterrado y está su sepulcro todavía.

La iglesia estaba reunida al palacio con un pórtico, en donde había expuestos muchos despojos artísticos de las provincias conquistadas, y entre ellos llamaba la atención un águila de bronce coronada, con las alas extendidas, y la estatua ecuestre de Teodorico, que el emperador se había llevado de Rávena.

Además, no construyó solamente Carlomagno, en la capital renana, esta iglesia palatina de Santa María, sino también otros edificios, por lo que Aquisgrán fué llamada por los escritores de la época «la segunda Roma». El emperador emprendió varias obras en otros lugares, según dice su cronista Eginardo, para el embellecimiento del estado. Se conservan las descripciones literarias de los palacios de Nimega é Ingelheim y de algunas de las obras públicas más famosas, debidas á la iniciativa personal de Carlomagno, como son el colosal puente sobre el Rhin, en Maguncia, y el canal, que no llegó á terminarse, para reunir el Rhin y el Danubio. Pero el esfuerzo de Carlomagno no era una iniciativa personal aislada; sus ministros, amigos y colaboradores imitaban el ejemplo del emperador. Teodulfo, el obispo de Orleans, construye en Germiny-les-Pres una iglesia, todavía existente, con una pequeña cúpula alta, sostenida sobre cuatro pilares y

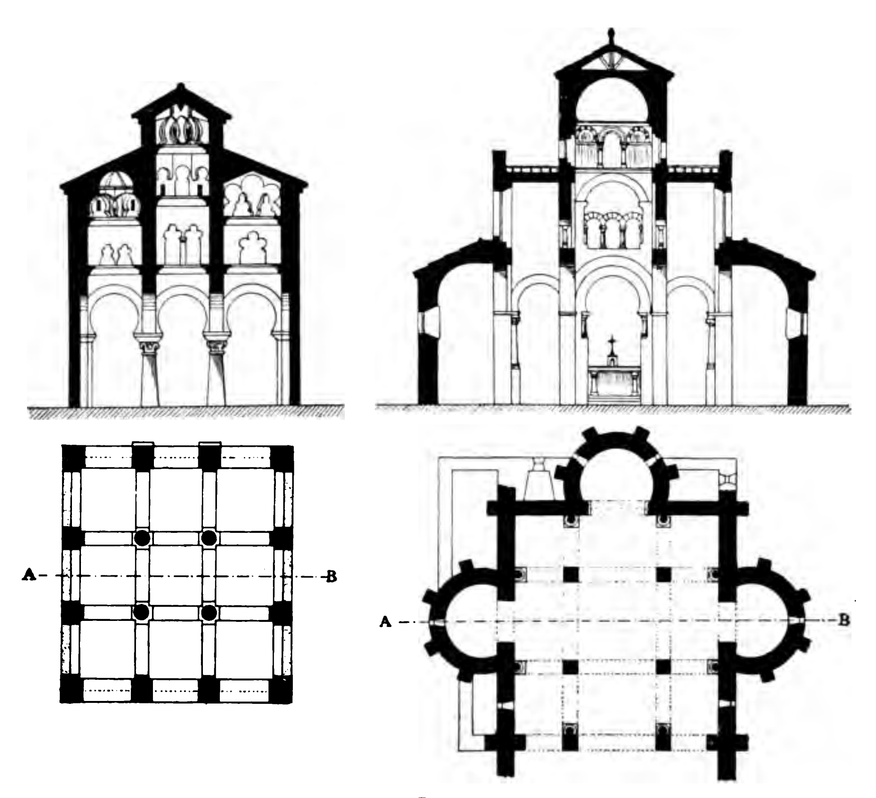


Fig. 269. — Comparación de la iglesia del Cristo de la Luz y Germiny-les-Pres. *(Lamperez.)*

las naves á su alrededor, que es el único monumento positivo que se conserva en Francia de la época del reinado de Carlomagno. Teodulfo hizo de su iglesia una descripción poética detallada: todo era para él materia de versos y poesía. Este singular obispo literato, que se declara español de nacimiento, debía ser, como ya hemos dicho, uno de los últimos supervivientes de la iglesia visigótica, que se había refugiado en Francia. Su cultura resulta excepcional aun en la misma corte de Carlomagno; era acaso, después de Alcuíno, el más ilustrado de los amigos del emperador, y sentía, más que ningún otro, una afición extremada por las cosas bellas; así nos cuenta él mismo cómo una vez intentaron granjearse su influencia, ofreciéndole para sobornarle un vaso griego antiguo de Provenza con el mito de Hércules pintado.

Lo interesante es que Teodulfo, en la corte de los francos, conserva las tradiciones de la cultura visigótica española. En la iglesia del Puy y en la Biblioteca Nacional, de París, se guardan sus dos espléndidas biblias, cuya copia y decoración él dirigió personalmente, y ambas tienen el texto bíblico según la vieja versión española, en lugar de la versión céltica de la Vulgata, propuesta por Alcuíno. La iglesia de Germiny-les-Pres, como ha observado últimamente Lampérez, es también en puridad una iglesia visigótica, análoga en planta y alzado á la del Cristo de la Luz, en Toledo (figs. 268 y 269).



Fig. 270.— Estucos de Santa María in Valle. CIVIDALE DEL FRIUL.

Teodulfo no era el único visigodo culto de la corte carolingia; otro noble, llamado Vitiza, fundador del monasterio de Aniane y uno de los personajes más influyentes al lado de Luis *el Piadoso*, era también de origen español, y manuscritos españoles se han encontrado entre los procedentes de la abadía de Gellone, llamada después de *San Guillem du Desert*, cerca de la de Aniane.

Pero es innegable que la más influyente escuela artística del tiempo de Carlomagno, fué la de la iglesia céltica de los monjes irlandeses. Carlomagno y sus colaboradores adornaban sus edificios y miniaturas con los entrelazados y ornamentos geométricos que trazaban magistralmente los monjes irlandeses y que eran más asimilables para la sensibilidad germánica que los ramajes y molduras de los entablamentos romanos.

Hacia el Este, en las provincias del imperio más cercanas á los territorios bizantinos, aparece dominante otra influencia, la del arte cristiano de Constantinopla. Esta doble influencia se advierte muy claramente en los monumentos de Cividale, hoy pequeña población del Friul. Cividale era el antiguo *Forum Julium* de los romanos, y en la época carolingia, capital de un ducado muy extenso, uno de los más grandes feudatarios del emperador.

Un monumento todavía bárbaro ó germánico es el pequeño baptisterio de Cividale, que mandó construir un obispo teutón, Sigualdo, y se conserva casi intacto, con sus altares y fuentes bautismales llenos de relieves, de curvas y entrelazados bárbaros.



Fig. 271. — El relieve de las Vírgenes. *Santa María in Valle.* CIVIDALE DEL FRIUL.



Fig. 272. — Friso de la Viña. *Santa María in Valle.* CIVIDALE DEL FRIUL.

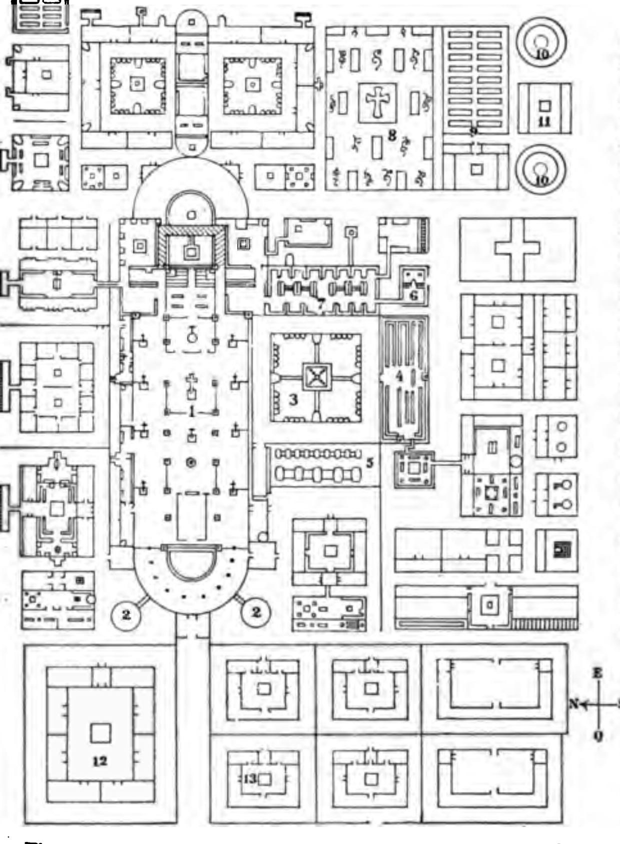


Fig. 273.— Plano de un monasterio. *Biblioteca de San Gall.*

Más tarde, otro edificio de fecha incierta, pero poco posterior al baptisterio de Sigualdo, se edificaba en Cividale; era una pequeña iglesia dedicada á Santa María, cubierta toda ella de estucos con relieves. Aquí la influencia dominante ya es la bizantina. A los entrelazados geométricos de las placas marmóreas del baptisterio de Sigualdo, suceden estos preciosos frisos de estuco del templete de Santa María. La influencia oriental es evidente, el arte de Bizancio empleaba á menudo la decoración de relieves de estucos; quedan, por ejemplo, todavía bien conservados, los de la iglesia bizantina de Parenzo (fig. 185). Los de la *cella* de Santa María son de un encanto extraordinario; tanto es así, que, gracias á ellos, Cividale es aún hoy un lugar importante en el mundo (fig. 270). Encima de la puerta hay un friso de vírgenes, de túnicas plegadas, rectas, hermosísimas, tres á cada lado de un nicho, con una figura sentada de obispo que se distingue en la penumbra (fig. 271).

La archivolta encima de la puerta está decorada con un friso de cepas; los bellos pámpanos, estilizados y finos, repiten sus curvas simétricas, ordenadamente, con la calma de Bizancio (fig. 272).

Confiada en Germania la obra de la civilización á los misioneros irlandeses, los grandes centros de la actividad y de la ciencia carolingia debían ser los conventos fundados ó reformados por los apóstoles de la iglesia céltica. Los más famosos eran el de Fulda, donde estaba el sepulcro de San Bonifacio, y el de San Gall, en Suiza, de cuyos edificios no quedan ahora sino insignificantes restos y sólo podemos juzgar de ellos por los tesoros literarios que contenían sus preciosos manuscritos iluminados, que, destruídas las abadías, enriquecen hoy las modernas bibliotecas.

Del convento de San Gall tenemos, por excepción, un documento único en



FOT. DE LA COMP. FOTOGRÁFICA.

Fig 274.—San Ambrosio de Milán.

su género, y es posible que sea el mismo plano que Eginardo mandó á su primer abad, á quien se encargó la construcción del edificio (fig. 273). Este plano de la época es de un valor extraordinario, porque no sólo muestra la distribución del convento, con sus dependencias y situación relativa, sino que además enseña rebatido el aspecto de ciertas partes, como los arcos del claustro, que se ven de medio punto y con un arco mayor en el centro de cada una de las alas. Alrededor del claustro (3) están todos los servicios: en un lado, la gran iglesia (1), con dos ábsides y dos torres (2), que es el elemento principal del cenobio. En uno de los ábsides estaba el coro de los monjes y en el otro el altar con la *confesión* ó cripta para las reliquias. Los lagares (4) y la bodega (5), la cocina (6) y el refectorio (7) ocupan las otras tres alas del claustro, y en la planta se ha indicado también el sitio de los hogares para la calefacción, con una abertura en el centro que se supone indica el agujero practicado en el techo para que el humo pudiera salir al exterior. El cementerio (8) está detrás de la iglesia con las granjas. Estos cenobios de los monjes benedictinos eran también, de un modo principal, grandes explotaciones agrícolas y por esto es interesante observar el gran espacio que ocupan, en el plano de San Gall, los cuadros destinados á huertas para el cultivo de legumbres (9), los molinos (10) y aljibe (11), los corrales y granjas (12 y 13). El plano va anotado con indicaciones del servicio de cada una de las dependencias y es tan completo que con sólo él podría reedificarse el convento carolingio.

La escuela de los monjes irlandeses llegó á influir en todo el arte de la orden benedictina. La misma casa matriz de Montecasino hallóse pronto saturada del


Fig. 275.—Ciborio de San Ambrosio de Milán.

gusto céltico, y desde ella, á su vez, el estilo nórdico de la iglesia irlandesa, con sus entrelazados, su complicación ornamental, monstruos y remates zoomórficos, se extendió por la Italia Meridional. Montecasino, por su situación entre Roma y Nápoles, por su histórico prestigio, irradiaba los gustos y las ideas de los monjes irlandeses á todas las demás abadías benedictinas del mundo y así llegó á caracterizarse el estilo de la orden como una derivación del arte celta de los conventos de la verde Erín.

Más tarde pasó con Montecasino lo mismo que hemos explicado para Cividale. La gran abadía abandona el arte carolingio y acude á Bizancio nuevamente, para aprender en la perpetua escuela del arte de los siglos medios. Al debilitarse el imperio franco con los sucesores de Carlomagno, Constantinopla recobra en seguida su prestigio y á ella va en busca de artífices el abad Desiderio, cuando en 1065 quiere restaurar la abadía. Vienen á Montecasino, contratados en Bizancio, el escultor Oelintus, el arquitecto Aldo y el pintor Baleus, quienes, después de terminado su encargo principal, construyen, pintan y esculpen, como dice la crónica, *per castella et eremos*...

En esta época, que para las naciones occidentales llamamos del período carolingio, y que comprende los siglos IX y X, se iba formando en Lombardía una escuela que debía hacerse famosa. Esta escuela arquitectónica, que después hubo de contribuir principalmente á formar el arte románico, era la de los grupos de maestros albañiles llamados *los maestros comacinos,* porque tuvieron su centro principal en Como, pequeña población de las orillas del lago de su nombre, á pocas horas de Milán. La leyenda supone que, cuando el saqueo de Roma por Alarico, en 410, la corporación de maestros albañiles abandonó la ciudad eterna y fué á refugiarse en una isla del lago de Como. Estos romanos desterrados voluntariamente en el Norte de Italia, que poseían los secretos del arte de construir en unos tiempos en que la arquitectura había caído en tan gran olvido, fueron más tarde llamados á las regiones lejanas de Italia y aun del otro lado de los Alpes, y sus procedimientos de cubrir bóvedas, cerrar cúpulas y levantar campanarios, hubieron de ser imitados después en las naciones románicas que se formaron al desmembrarse el imperio carolingio.

Al ocupar la Italia Septentrional los longobardos, hubieron de reconocer muy pronto la importancia de esta colonia de albañiles comacinos y dictaron para



Fig. 276. — Frontal del altar. *San Ambrosio de Milán.*

protegerla y gobernarla una serie de leyes y disposiciones que todavía se conservan. Las primeras son dos edictos del rey Lotario, del año 643, ambos relativos á la responsabilidad de empresarios y obreros en los accidentes ocurridos en las obras. Ochenta años más tarde, Luitprando, en su código, dicta también una serie de reglas para el funcionamiento del gremio de los maestros comacinos ó *Magistri Casarii*, señalando los precios de las paredes, bóvedas y arcos, estucos y carpintería. Las dificultades para la construcción de bóvedas se reconocen al estipular para ellas un precio 15 ó 18 veces mayor, por superficie, que el señalado para la obra común de paredes.



Fig. 277. — Decoración lateral de la mesa del altar. *San Ambrosio de Milán.*

Y, sin embargo, la especialidad de los albañiles comacinos, que debía hacerles tan famosos, era la construcción de bóvedas. Para ello dividían la planta de la sala ó nave en espacios cuadrados por medio de arcos transversales, y cada cua-



Fig. 278.—Santa Fe. *Tesoro de Conques.*

drado estaba cubierto por una bóveda en arista, sostenida sobre unos arcos diagonales que iban de pilar á pilar. Estos arcos transversales descansaban sobre unos ensanchamientos del pilar, lo que da á los pilares una forma compuesta; no son ya pilares de planta rectangular ó circular, como en las antiguas bóvedas romanas. Los romanos, en sus bóvedas por arista, no habían empleado arcos diagonales; la gran innovación de los albañiles lombardos consistió en introducir los arcos diagonales, que contribuyen á sostener la bóveda.

Los más antiguos pilares compuestos, característicos de la arquitectura lombarda, se descubrieron en 1869, en Milán, al practicarse las excavaciones para construir los cimientos de un banco, con otros restos con inscripciones que databan de la primera mitad del siglo VIII. Después aparecen en todas las iglesias lombardas: en San Ambrosio de Milán, en San Miguel de Pavía y en la infinidad de edificios de este tipo que levantaron las corporaciones de albañiles comacinos ó lombardos en Italia y fuera de Italia. San Ambrosio de Milán y San Miguel de Pavía son, sin embargo, las iglesias madres del estilo, las dos muy parecidas; la fecha de su construccción es incierta; en los monumentos lombardos es éste uno de los puntos en que más discordes se encuentran los arqueólogos.

La iglesia de San Ambrosio, de Milán, es ahora una basílica latina de tres naves, cubierta toda por bóvedas de arista con arcos diagonales en cada sección cuadrada de la planta; sólo delante del ábside había una cúpula octogonal, hoy destruída. Esta original solución de la planta de una iglesia demuestra mayor libertad en disponer las formas que la capilla palatina de Aquisgrán, pobre imitación de San Vital de Rávena, y en este concepto los maestros comacinos son muy superiores á los arquitectos que Eginardo y el gran emperador emplearon para la obra de la capital.

La planta de este edificio de San Ambrosio, de Milán, parece ya la de una

iglesia románica, como veremos más adelante; constituye verdaderamente el primer ejemplar de una infinidad de iglesias del mismo tipo. No sabemos positivamente lo que pueda haber de verdad en la leyenda de la emigración de los albañiles comacinos de Roma, pero, en todo caso, es innegable que los maestros comacinos estudiaron cuidadosamente las antiguas basílicas romanas, que algunas de ellas estaban cubiertas con bóveda de arista (aunque sin arcos diagonales), y combinaron, en la planta, la cúpula con estas bóvedas. Además, en ciertos edificios romanos importantes, como el anfiteatro de Nimes, por ejemplo, las bóvedas de cañón seguido ya llevan, de trecho en trecho, estos refuerzos de los arcos torales, que, con los arcos diagonales, forman el esqueleto de la bóveda.



Fig. 279. — El alma del Justo protegida por Dios. Cubierta de libro. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

Otra preocupación de los maestros comacinos es la de decorar el edificio con las mismas formas arquitectónicas. Así, por ejemplo, los arcos de refuerzo se apoyan sobre unas pilastras adosadas á la pared y forman pilares combinados que dan un poco de variedad al aspecto interior del edificio. Exteriormente, decoran los muros con fajas de piedras salientes ó con remates de arquillos ciegos, que forman una cornisa terminal de la pared como en los edificios de Rávena. En los campanarios estas líneas de arquillos se repiten en todos los pisos, dividiéndolos en varias zonas horizontales, y en los ábsides, las pilastras verticales y fajas se combinan con los arquillos.

Los edificios de los maestros lombardos están también decorados con esculturas en los capiteles y fajas de relieves en las puertas, con monstruos y entrelazados. Queda aún muy obscuro el origen de este arte decorativo de los constructores lombardos, que tiene muchas veces algo de bárbaro y germánico, pero en otras se nota ya la influencia bizantina. Así, por ejemplo, en San Ambrosio, de Milán, el púlpito está totalmente decorado con entrelazados bárbaros, mientras el altar mayor hállase cobijado por un bellísimo ciborio, sostenido por cuatro co-



Figs. 280, 281 y 282. — Relieves para tapas de libros. *Biblioteca de San Gall.*

lumnas de mármol (fig. 275) y revestido en su parte superior de estucos de puro carácter bizantino, como los de Santa María de Cividale. El mismo estilo resplandece en el maravilloso frontal de oro del altar, con las doce fiestas del año y la glorificación del Señor (fig. 276), y en los plafones laterales con los Evangelistas, ángeles y serafines (fig. 277).

Los relieves de Cividale y de San Ambrosio de Milán son más interesantes aún porque carecemos en absoluto de escultura monumental de la época carolingia. Una pequeña estatua de bronce, que se ha supuesto representa á Carlomagno y fué reconocida hace poco en el Museo Carnavalet, de París, no pasa de ser una pura curiosidad. Más preciosa es acaso la singular figura relicario llamada de Santa Fe, en la pequeña iglesia de Conques, en la Auvernia. La imagen, que es de oro repujado, está cuajada de camafeos antiguos y piedras raras, con muchos aditamentos añadidos aún posteriormente (fig. 278).

En el arte carolingio, como sucedía con el arte bizantino, si queremos conocer algo de la escultura, hemos de acudir á los relieves, principalmente los marfiles. Las placas de marfil esculpido se empleaban sobre todo para decorar encuadernaciones; el período carolingio es el de los libros preciosos; más adelante veremos la importancia que tenían los manuscritos para los individuos de la



Tapa de evangeliario labrada por el monje Totilo. *Biblioteca de San Gall.*





Figs. 283 y 284.—Dos evangelistas. Miniaturas del evangeliario de Lorsch. *Biblioteca Vaticana.*

familia real y los principales personajes de la corte. La fig. 279 reproduce uno de los más bellos de estos marfiles carolingios, que formaba el centro de una tapa de salterio ó evangeliario. Es la ilustración en relieve del famoso texto del Salmo 91: «Él ordenará á los ángeles que te guarden y ellos te tendrán entre sus manos.» Dos leones abren sus fauces, los malvados miran el alma del Justo en paz, en el regazo de un ángel, y caen en la fosa que ellos mismos han abierto.



Fig. 285.—Un evangelista. Miniatura del códice latino 257. *Biblioteca Nacional.* París.

No conocemos el autor de esta obra bellísima, pero, en cambio, se conservan otros marfiles, también destinados á servir de tapas de libros, ejecutados por un monje llamado Totilo, de la abadía de San Gall, en Suiza, del que existen algunas referencias en las crónicas de aquella casa benedictina (figs. 280, 281 y 282). El monje de San Gall, que en una de estas tapas se encomienda á la piedad



Fig. 286.— Los monjes de Marmourtier presentan una Biblia á Carlos el Calvo. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

de sus sucesores, tenía ya notable gusto como dibujante y una fantasía poco común, pues que el tema que se propone desarrollar en sus escenas esculpidas es la leyenda local del santo patrón del convento, y, por consiguiente, no puede pensar en copiar é interpretar un repertorio ya formado, sino que ha de inventar completamente los asuntos de sus composiciones originales.

En la lámina XIII, debajo de la Asunción de la Virgen, vemos al santo patrono del convento en la floresta, servido por un oso. En la cubierta del evangeliario de la lámina XIV, el tema ya es más común: se trata de la composición habitual reproducida á menudo en las miniaturas de la glorificación del Señor, en la aureola almendrada central, entre ángeles y serafines. Debajo están la Tierra y el Océano, y en los ángulos los cuatro evangelistas, tres escribiendo y uno cortando su pluma, como se encuentra también en las miniaturas muy á menudo.

Porque el gran arte, el único arte podríamos decir del período carolingio, son las miniaturas. Ya hemos visto cuán escasas eran las obras arquitectónicas dignas de mención que se han conservado del tiempo de Carlomagno ó de sus inmediatos sucesores. Después de la capilla palatina de Aquisgrán, los estucos de Cividale y lo que los constructores lombardos edifican en esta época, según sus tradiciones, nada subsiste de positivo valor (en Francia sólo queda una pequeña iglesia, la de Teodulfo, en Germiny), nada de la arquitectura del convento de San Gall; Montecasino y Fulda fueron reconstruídos más tarde. En escultura ya hemos visto que tampoco nada ha quedado, á excepción de los marfiles, y aun éstos eran principalmente tapas de libros. De pintura monumental tampoco queda casi nada; la iglesia de Germiny tiene restos de mosaico, y otros mosaicos decoraban la cúpula de Aquisgrán, pero debían ser también obras de poca importancia en comparación de lo que producían los iluminadores de manuscritos.

Los libros antiguos fueron ya la preocupación constante de Carlomagno y de sus amigos, ministros y colaboradores, que hicieron grandes esfuerzos para enmendar los textos, y Alcuíno, en persona, quedó encargado de restablecer la ver-

sión original de la Vulgata de San Jerónimo. Se comprende que, interviniendo así personalmente el poderoso monarca en las que podríamos llamar empresas editoriales de entonces, cuidara de exigir una excelente claridad en las copias y que éstas fuesen enriquecidas, á ser posible, con ilustraciones. En esta época, en el Occidente, se vuelve á emplear el lujoso pergamino de color violáceo que ya hemos visto se usaba en los primeros siglos cristianos y en documentos de los tiempos de transición, como en el códice purpúreo de la catedral de Rosano. Además, los emperadores ó sus allegados, siguiendo una costumbre que ya hemos observado también en los manuscritos bizantinos, se hacían representar en la primera página de los libros destinados á su uso personal, con los familiares de su corte y seres simbólicos, prestando homenaje á su pretendido dominio universal.



Fig. 287.— Frontispicio de la Biblia de Carlos el Calvo. *San Pablo fuori mura.* ROMA.

El primero en estudiar seriamente los manuscritos carolingios fué el conde de Bastard, que hace unos cincuenta años mandó reproducir en grabados bastante fieles casi todo el repertorio de las miniaturas. Estos grabados, sin texto, forman un álbum grande, nada manejable, pero todavía hoy utilísimo, porque constituye la única tentativa de estudio de conjunto de las ilustraciones carolingias.

A la obra de Bastard sigue en importancia el estudio, en colaboración, de Corssen, Janitschek y otros grandes eruditos alemanes, tomando como base ó motivo para estudiar todas las miniaturas carolingias, una publicación monumental sobre el más hermoso códice carolingio con miniaturas que poseemos, perteneciente á una persona de la familia imperial, que es el libro llamado «Códice de Ada», una de las supuestas hermanas de Carlomagno, custodiado hoy en el Museo de la catedral de Tréveris.

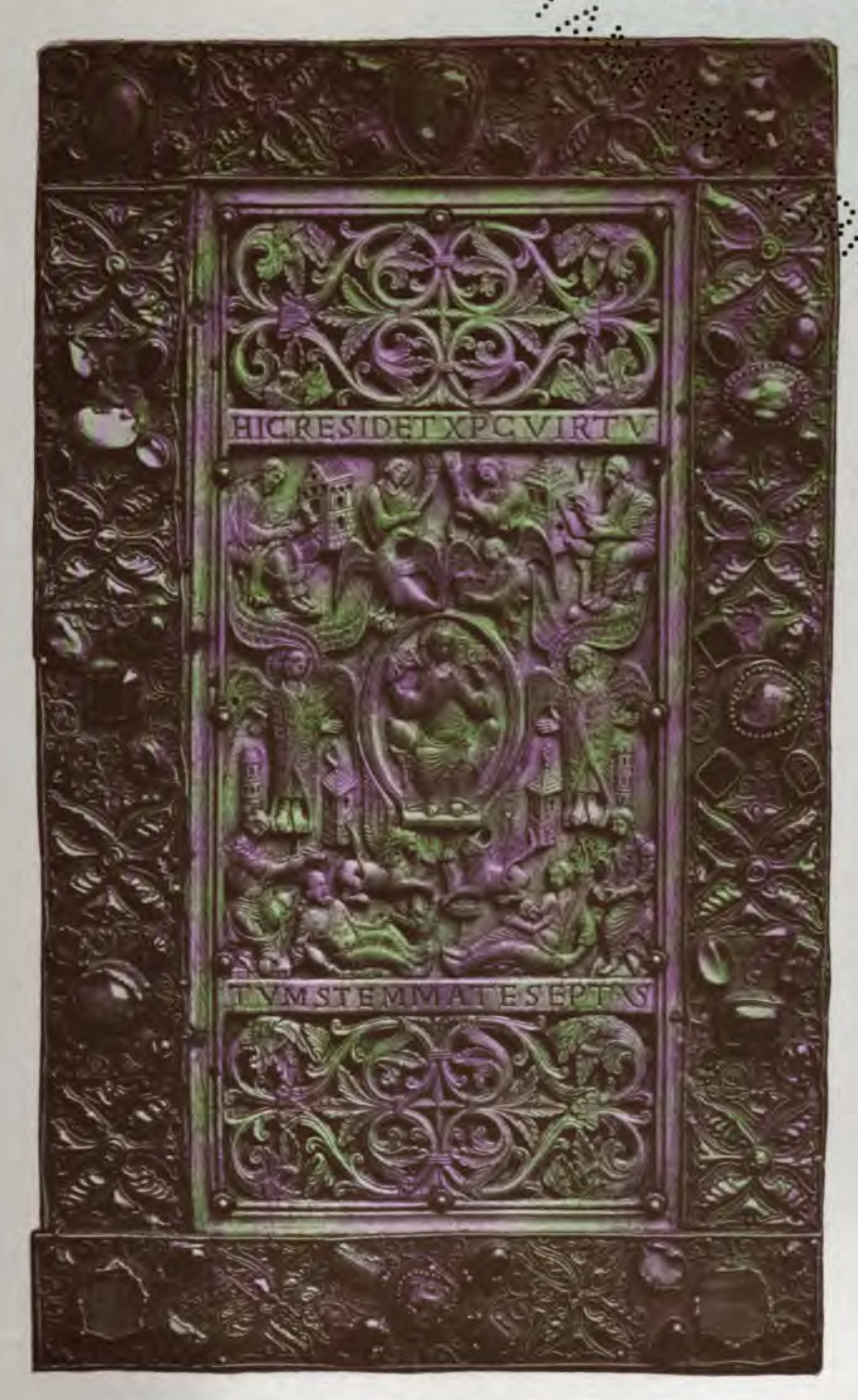
A la obra de Corssen han seguido recientemente una multitud de monografías importantísimas, con nuevas hipótesis y tentativas de agrupación de los manuscritos por escuelas regionales. Pero todos estos problemas distan mucho de estar resueltos, pues los manuscritos forman serie numerosa, como producidos durante un largo período y en un extenso imperio, cuyas provincias conservaban



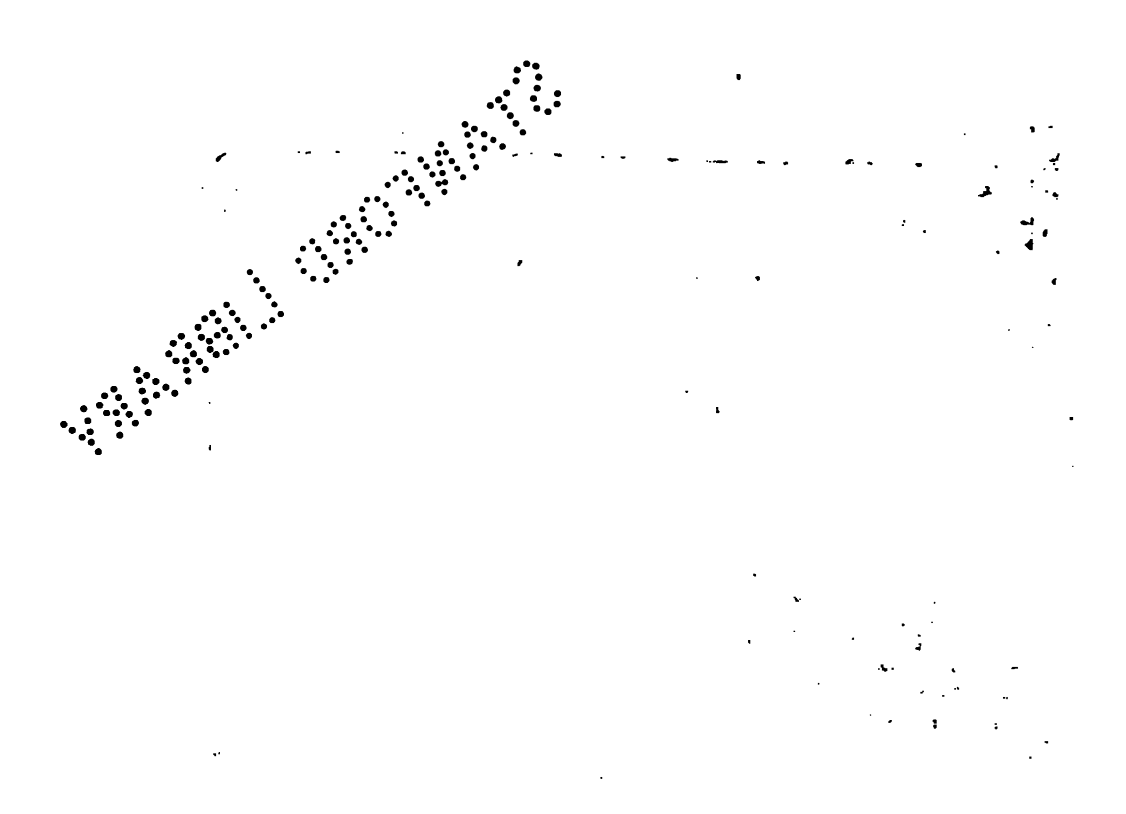
Fig. 286. — Miniatura de la Biblia de Carlos el Calvo. [illegible]

muchas de sus tradiciones regionales. Así, por ejemplo, las miniaturas de los dos evangelistas del manuscrito de Lorsch, actualmente en el Vaticano (figs. 283 y 284), pertenecen á la misma escuela palatina del códice Ada, de Tréveris; los evangelistas, rodeados de una arquitectura clásica, muéstranse en actitud de calma y dignidad, con sus magníficos ropajes bordados. La fig. 285 reproduce otra miniatura de un códice más influído por la ornamentación celta; el evangelista se revuelve nerviosamente, como para escuchar al ángel que le habla desde las nubes. Es curioso observar cómo este tipo del evangelista sentado escribiendo en su pupitre [illegible]

[illegible]



Tapa de evangeliario labrada por el monje Totilo. *Biblioteca de San Gall.*





Figs. 289 y 290 — Miniaturas del evangeliario de Lotario. *Biblioteca Nacional.* París.

texto, el escriba ó calígrafo y el pintor ó iluminador. Ocho monjes más, cada uno con la capa á cual más lujosa, se ven agrupados delante del trono; el monarca está sentado, dos nobles y dos guerreros le acompañan en la recepción. Es un cuadro lleno de vida, una tentativa para acercarse á la representación exacta de una escena histórica real. Nunca en la miniatura bizantina se encontrará un cuadro de este género naturalista; los frontispicios de los libros reales bizantinos, con los retratos de sus posesores, están bellamente ejecutados, con un arte más sabio y señoril, pero no se aventuran á la representación de la realidad, la naturaleza viva, que debía ser más tarde uno de los grandes promotores del Renacimiento. Por esto, al hablar del arte carolingio, á menudo se le ha considerado como un primer renacimiento de las artes, un prematuro resurgir, llamado «el Renacimiento carolingio», que antecede de seis siglos al Renacimiento italiano. Porque los dos elementos que más tarde tenían que producir el verdadero Renacimiento en Italia, ó sean el deseo de imitar á la antigüedad clásica y el estudio de la naturaleza viva, ambos se encuentran ya, anticipándose precozmente, en la corte de Carlomagno y sus sucesores inmediatos.

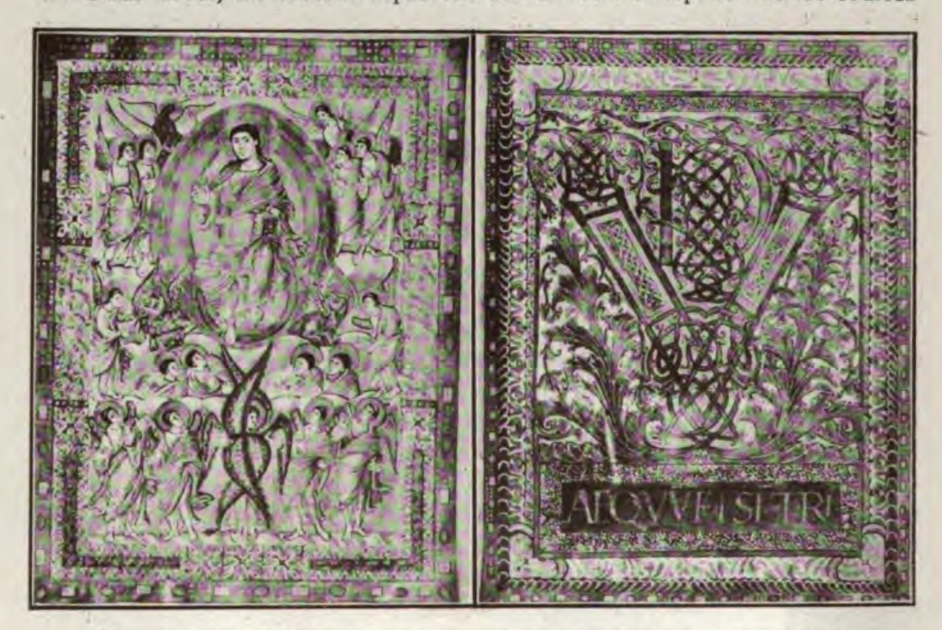
Bizancio, que debió ser el sucesor de la antigüedad clásica, tuvo á su alcance cuanto podía necesitar para conseguirlo: los grandes monumentos antiguos del suelo de la Grecia, las esculturas trasladadas á la capital, los textos, los tratados de los críticos y tratadistas helénicos, que conservaba en sus bibliotecas; y, sin embargo, su arte, sabio y elegante, raras veces es un arte vivo. En cambio, los humildes calígrafos y miniaturistas de la corte carolingia no conocían la antigüedad



Figs. 291 y 292. — Miniaturas del sacramentario de Metz. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

más que por las referencias de Beda, Isidoro, Casiodoro y algunos poetas latinos; pero en cambio se sentían vivir, gozaban de la vida como verdaderos occidentales, sin aquella aguda percepción del mundo interior que paraliza á los bizantinos.

Otras veces, las escenas representadas en los frontispicios de los códices



Figs. 293 y 294. — Miniaturas del sacramentario de Metz. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.



Fig. 293. — Miniatura del sacramentario de Metz. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

carolingios no son tan pintorescas como la de la Biblia de los monjes de Marmourtier y se reducen, como ya hemos dicho, al retrato del monarca entre algunos personajes de su corte y figuras alegóricas. La Biblia llamada de Carlos el Calvo, en la abadía de San Pablo, extramuros de Roma, nos representa al mismo emperador sentado en un trono, con dos de sus capitanes y dos princesas. En lo alto, cuatro figuras alegóricas de las provincias, con dos ángeles, prestan homenaje al ungido con la potestad imperial (fig. 287). Todos los libros de esta Biblia van precedidos de una hermosa página decorada con orlas y entrelazados (fig. 288). Estas portadas eran á veces tan primorosas, que, para preservarlas, se las defendía con una tela haciendo el oficio de guarda. La Biblia de Teodulfo, en el Puy, conserva todavía, delante de cada ilustración, pedazos de telas preciosas, raros trozos de telas bizantinas y sasánidas que se colocaron entre las páginas de pergamino para servir de guardas de las miniaturas. Las Biblias estaban decoradas, no sólo con estas páginas ornamentales encabezando los textos, sino también con ilustraciones de pasajes de los libros sagrados, formando un repertorio original, muy distinto del de Bizancio.

Estas ilustraciones, por lo común, estaban combinadas en una sola página para cada uno de los libros de la Biblia, en zonas ó fajas de escenas, puestas unas á continuación de otras, como un rótulo recortado y aplicado en tiras paralelas. Las representaciones de las Biblias ilustradas del período carolingio, fueron copiadas por los miniaturistas románicos, formando la base principal de la ilustración del Libro Santo en la Europa occidental.

A veces los textos eran simples evangeliarios ó salterios, formando volúmenes más manejables y aun extractos más reducidos de los Evangelios. Un tipo de libro muy frecuente en esta época, y también muy ilustrado, eran los llamados Sacramentarios, con fórmulas del ritual y la liturgia. Estos llevaban también, si eran propiedad de personas reales, su retrato en el frontispicio ó portada; así vemos en el evangeliario de Lotario á este emperador entre dos guardias (fig. 289), mientras que en el sacramentario de Drogón, hijo de Carlomagno y obispo de Metz, el príncipe está entre dos clérigos que llevan libros en la mano (fig. 291). A la página de frontispicio, después de las dedicatorias, acostumbra á preceder otra gran miniatura con la apoteosis de la Divina majestad. Unas veces el Eterno está dentro de la aureola almendrada, con los cuatro evangelistas solamente, como en el evangeliario de Lotario (fig. 290); otras veces con las representaciones de la Tierra y del Océano, como en el sacramentario de Metz (fig. 292); otras, con grupos de ángeles y serafines, como en una segunda portada del mismo evan-

geliario de Metz (fig. 293). Cada principio de capítulo iba además enriquecido con bellas iniciales (figs. 294 y 295). En España sólo teníamos un libro carolingio, el Salterio de Pepino, en pergamino purpúreo, que se custodiaba en el monasterio de Ripoll y fué destruído cuando el incendio revolucionario de 1837.

Resumen. — La obra arquitectónica más importante que se conserva del reinado de Carlomagno es la iglesia de su palacio de Aquisgrán, imitada de San Vital, de Rávena. Otras iglesias y palacios mandó construir el emperador en Nimega é Ingelheim, y sus colaboradores y ministros las edificaron también, en las diferentes provincias del vasto imperio, según sus gustos peculiares. Queda, por ejemplo, en Germiny-les-Pres la iglesia construída por el obispo visigodo Teodulfo, muy parecida á la del Cristo de la Luz, en Toledo. Pero los principales colaboradores científicos de Carlomagno y sus ministros son los monjes irlandeses, y ellos aportan al arte su afición especial por los entrelazados geométricos. La iglesia irlandesa influyó hasta en Italia, donde los monjes célticos tenían sus colonias en Bobio y Corbia. Montecasino vióse también saturado del gusto de los monjes irlandeses lo mismo que los monasterios de Germania, Fulda y San Gall. Sin embargo, en la disgregación que sigue á la muerte de Carlomagno, muchos de estos centros de cultura carolingia dejan de participar del movimiento occidental y acuden á Bizancio en busca de artistas. Así sucede con Montecasino y con el ducado de Friul, cuya capital, Cividale, era un centro muy importante. Influencias del arte bizantino vemos hasta en Milán, donde había una escuela localizada de albañiles lombardos, llamados *los maestros comacinos*.—A excepción de los marfiles, carecemos de escultura carolingia. En el arte de la pintura tenemos recuerdos de decoraciones al fresco, y hay restos de mosaicos en la iglesia de Teodulfo, en Germiny. Pero el gran arte carolingio es el de la ilustración de libros, las miniaturas de los manuscritos que pertenecieron á los monarcas, á los individuos de la familia real y sus ministros.

Bibliografía. — CIAMPINI: *De sacris ædificis a Constantino Magno constructis*, 1693.— ENLART: *Manuel d'archéologie francaise*, 1902. — CORDERO: *Della architettura italiana durante la dominazione longobardica.* — RIVOIRA: *Le origine delle architettura lombarda*, 1901.— LAMPÉREZ: *Revue Hispanique*, 1907. — CATTANEO: *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, 1889. — ROMUSSI: *La basilica di Sant' Ambrogio.* — CARAVITA: *I codici · le arti à Montecasino*, 1869. — A. LATIL: *Les miniatures des manuscrits du Mont-Cassin*, 1899.—BASTARD: *Peintures et ornements des manuscrits*, 1869.— CORSSEN: *Die Trierer Ada-Handschrift*, 1889.— LEITSCHUCH: *Geschichte der Karolingischen Malerei*, 1894.



Fig. 296.— Marfil carolingio. Moisés revistiendo á su hermano Aarón.



Fig. 297. — Pintura de una bóveda de Ksar-Amra. SIRIA.

CAPÍTULO X

LAS ÚLTIMAS ESCUELAS ARTÍSTICAS DEL ASIA. — ORÍGENES DEL ARTE ÁRABE.
EL ESTILO ÁRABE EN EGIPTO, EN ÁFRICA, EN ESPAÑA Y EN LA INDIA
ARTES INDUSTRIALES: MARFILES, CERÁMICAS, TEJIDOS.

LAS tribus de los partos, que durante la ocupación romana de las provincias del Asia habían impedido siempre el avance de las legiones más allá de las fronteras del desierto, acabaron por constituir un nuevo reino en las altas mesetas de la Persia. Desde allí, como sucesores de las antiguas monarquías aqueménides, eran los árbitros decisivos de los destinos de todo el Oriente. Los jefes partos, en un principio errantes caballeros del desierto, sin guarida ni bienes raíces, se convirtieron en señores feudales con sus castillos, que se levantaban en las llanuras de la Mesopotamia. Todas las ciudades antiguas del Oriente vieron surgir, en lo más alto de su recinto, la nueva fortaleza de los gobernadores partos. Hasta las ruinas de las ciudades caldeas y asirias, abandonadas millares de años antes, fueron habitadas otra vez, porque la montaña artificial que habían formado sus escombros sobre la llanura uniforme del desierto, se prestaba á edificar sobre ella un castillo para el pequeño reyezuelo dependiente de los monarcas partos. Cuando los modernos exploradores han de excavar el lugar de una de estas antiquísimas poblaciones mesopotámicas, la primera capa, la capa superior de los escombros y las edificaciones, suele ser la de los restos del castillo parto, obra muy á menudo ricamente decorada y que contrasta con la soledad actual de aquellas hoy desiertas regiones. La confederación de los reyes partos formó el

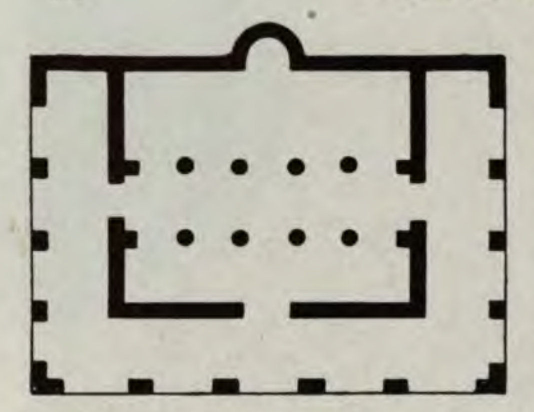


Fig. 298.—Planta de la mezquita de Koser-il-Hallabat.

imperio sasánida y toda la arquitectura de los sasánidas está basada en el principio de construcción de grandes bóvedas, que era tradicional en las llanuras de la Mesopotamia. Hasta en la Persia, donde se hallan los palacios sasánidas de Firouz-Abad y Sarvistán, los arquitectos han copiado las estructuras de bóvedas y cúpulas y sólo aplican para la decoración de estos edificios las formas de las puertas y ventanas con los remates característicos de los antiguos palacios de los monarcas aqueménidas. Esto parece ser muy importante, porque hay que recordar que los palacios de Persépolis estaban cerrados con una cubierta de madera, con vigas y entramados revestidos de cerámica, y es, pues, un hecho significativo que á pesar de tener tan cerca estas ruinas de las gloriosas dinastías que los monarcas sasánidas tenían la pretensión de continuar, sus arquitectos fueran á imitar los procedimientos constructivos de las bajas tierras de la Mesopotamia, porque fué más bien en los territorios de sus feudatarios de las orillas del Eufrates donde los estilos de las dinastías sasánidas se iban formando principalmente. No obstante, los palacios de Firouz-Abad y Sarvistán fueron conocidos antes que los castillos mesopotámicos, porque están situados dentro del territorio de la Persia actual, donde se disfrutaba de mayor seguridad para la exploración arqueológica que en el desierto de la llanura del Eufrates, en el que era de temer siempre el pillaje de los árabes beduinos. Hoy Firouz-Abad y Sarvistán han per-



Fig. 299.—Ruinas de la mezquita de Koser-il-Hallabat. Siria.



Fig. 300. — Baño árabe de Hamman-is-Sarahk. SIRIA.

dido mucho de aquel exclusivo interés que despertaban hasta hace poco, ya que arrostrando mil peligros, los viajeros han logrado acercarse á las ruinas de otros castillos del desierto y darnos de ellos una descripción y un estudio arqueológico de los monumentos que encerraban. Por lo regular, estos castillos del desierto están formados por el recinto de una muralla, con torres en las esquinas y en los lados, y en el centro ó en el fondo de este gran patio cuadrado que forma la muralla, se halla el edificio que servía de habitación. A veces, hay á cada lado una serie de dependencias para cuadras y almacenes ó cuerpos de guardia, pero la parte más decorada es el núcleo de salas que constituían la residencia señorial, cubierta de cúpulas y cañones de piedra, y gruesas paredes, con aberturas relativamente pequeñas, para resguardarse del sol caluroso del desierto. Un pueblo muy interesante habitaba aquellos castillos en los primeros siglos de la Edad media, y hoy la historia de estos pequeños centros de actividad literaria y artística se va aclarando con datos de las antiguas crónicas, á las que no se había prestado hasta ahora la suficiente atención. Todas las razas del desierto colaboraban otra vez á la producción de un arte nuevo en la Baja Mesopotamia, con toda la exuberante fantasía de los libres hijos del Oriente. Ningún enemigo serio les impedía distraer el tiempo que les quedaba libre de sus querellas intestinas, en imaginar las bellas formas con que revestían sus edificios.

El más conocido de estos castillos, actualmente, es el de M'schatta ó Masquita, en las tierras de Moab, porque su maravilloso friso, que decoraba las murallas exteriores y sus torres, ha sido trasladado estos últimos años al Museo de Berlín. Es de una belleza exquisita, con una complicación de ramajes que salen



Fig. 301. — Exterior de la mezquita de Omar. JERUSALÉN.

de pequeños vasos, todos distintos, y con figuras intercaladas de leones ó panteras y de pájaros, y unas grandes rosas salientes, como magníficos botones abiertos en la piedra. Otro castillo, el de Hatra, parece ser anterior y conserva aún recuerdos del arte clásico; en cambio, el año 1909 la Academia de Viena publicó la monografía del castillo de El-Amra, con pinturas murales muy características que decoran las paredes de las salas y las bóvedas, el cual debió pertenecer á un reyezuelo famoso de los primeros tiempos del Islam.

Indudablemente estos castillos son los lugares de formación del arte que más tarde ha de adoptar el pueblo árabe y aplicar en su carrera triunfal por Oriente y Occidente. Por lo menos, la Siria y la Baja Mesopotamia fueron las primeras tierras, conquistadas por los árabes, que poseían tradiciones de una larga civilización. La Siria fué conquistada por Omar antes que los árabes se apoderaran del Egipto; fué allí, pues, en las tierras bajas del Asia, donde los pastores guerreros del Corán empezaron á iniciarse en las técnicas artísticas.

Poco sabemos hoy todavía de la Arabia preislámica, es decir, anterior á la predicación de Mahoma. Los antiguos escritores clásicos cuentan maravillas de la antigua Saba, cuya soberana, dueña de fabulosas riquezas, acudió á la corte de Salomón; pero hoy por hoy sólo podemos decir que la Arabia no tenía, antes del islamismo, ni estilo artístico ni cultura peculiar; la actual exploración de la península arábiga y su desierto no ha proporcionado más



Fig. 302. — Interior de la mezquita de Omar. JERUSALÉN.

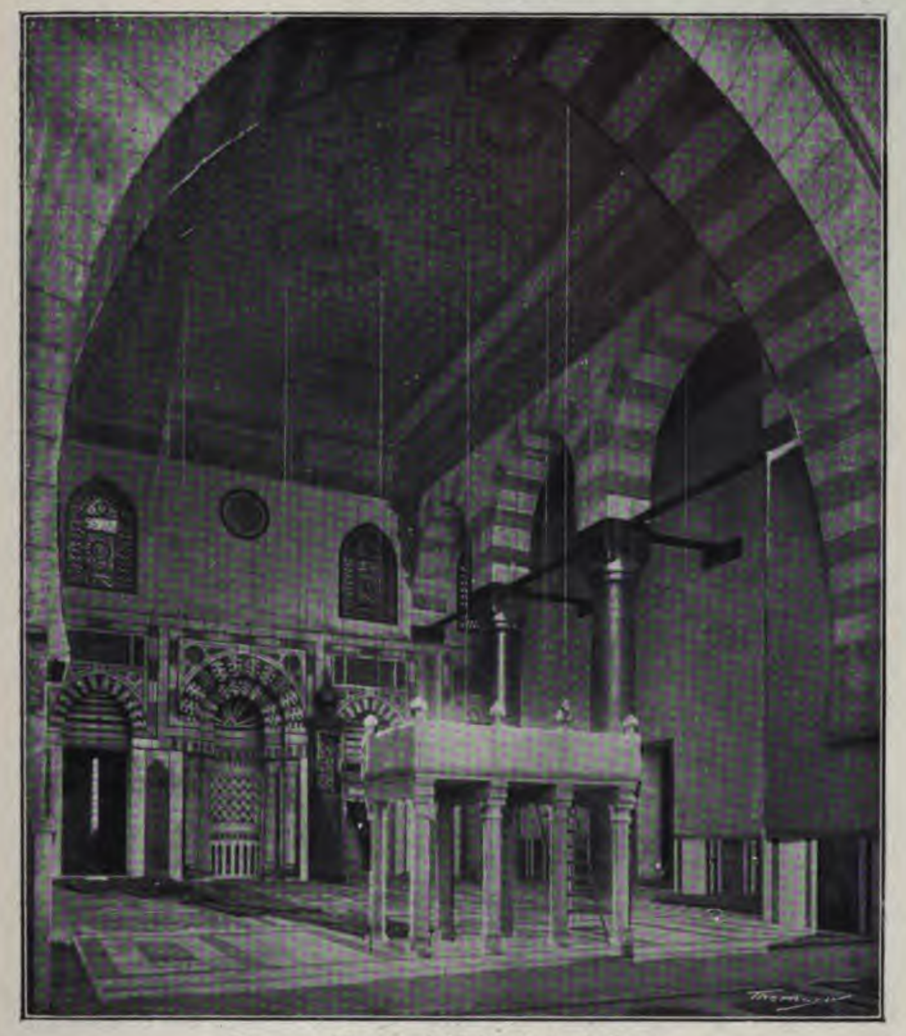


Fig. 303.—Mezquita del Sultán Barkouk. CAIRO.

que nuevas sepulturas del tipo de las de Petra y algunos lugares ó rocas sagradas, que eran santuarios del culto sabeo de los árabes beduinos. Unicamente los árabes nabateos de Petra habían sabido labrarse los hipogeos famosos de su región, tenían un sistema propio de escritura y hasta podían esculpir figuras de bulto entero, independientes de toda decoración monumental. Petra, empero, como Palmira, como Baalbec y otros centros helenísticos del desierto, había caído en decadencia absoluta cuando la raza árabe sintió la sacudida de la predicación que debía lanzarla á la conquista del mundo. Por esto es en la Caldea y la Siria donde se formaron los elementos esenciales del estilo árabe, y el friso de M'schatta, con otros relieves de la misma escuela de escultura, nos muestra las fuentes que más contribuyeron á su formación.

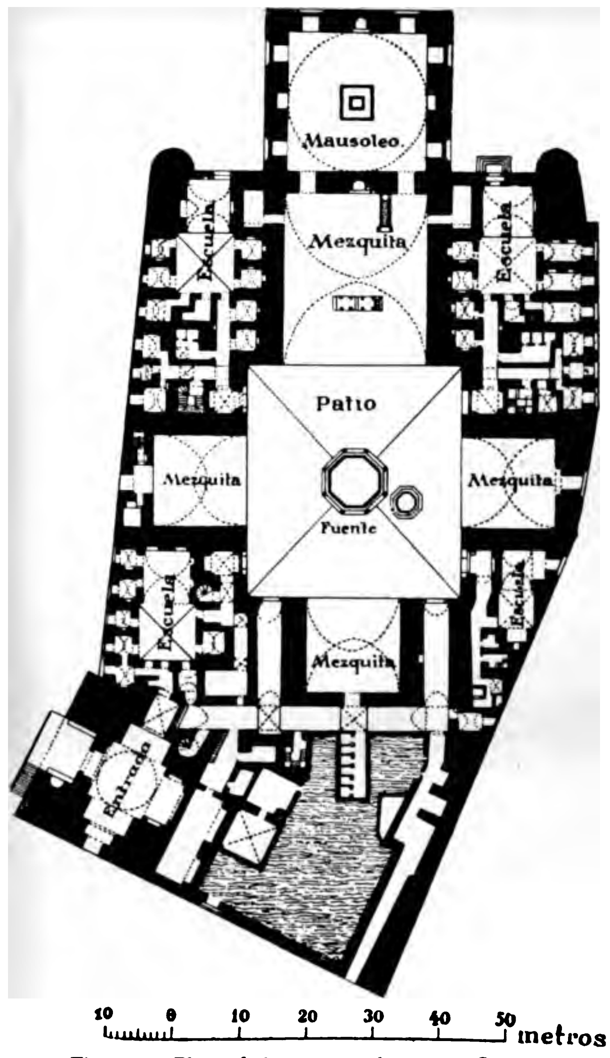


Fig. 304. — Planta de la mezquita de Hassán. Cairo.

Ya hemos visto en el capítulo tercero de este volumen cuán extraña actividad constructora reinaba en la Siria y en el Haurán durante los primeros siglos cristianos. Los árabes, al ocupar aquellas provincias, debieron erigir también allí sus primeros edificios, y la exploración arqueológica de dichas regiones ha descubierto dos curiosos monumentos ya islámicos construídos de piedra, como lo eran las iglesias cristianas de la Siria. Uno de ellos es la mezquita de Koser-il-Hallabat, cuyo santuario se reduce á una simple sala de tres naves divididas por columnas, como las iglesias cristianas, pero con el pequeño nicho del Mirab orientado hacia la Meca (figs. 298 y 299). El segundo, es el baño de Hamman-is-Sarahk, no lejos del edificio anterior, cubierto todo también con bóvedas de piedra (fig. 300). Pronto los árabes de la Siria no se limitaron á copiar los monumentos locales cristianos y los castillos mesopotámicos, sino que aprendieron de la que entonces era la capital del mundo, ó sea Constantinopla. La mezquita de Omar, sobre la explanada del monte Moria, donde se levantaba el templo de Jerusalén, es el monumento más característico de esta influencia bizantina. Fué construída esta mezquita en 643, y aunque enriquecida continuamente hasta Solimán, posee todavía hoy mosaicos primitivos; los del exterior, de grandes placas de mármol, consta que fueron ejecutados por artistas que envió al efecto el emperador de Constantinopla (fig. 301). La forma de la planta es también bizantina, un octógono cubierto por una cúpula central, con dos naves concéntricas alrededor.




Figs. 305 y 306. — Exterior é interior de la mezquita de Hassán. Cairo

Debajo de la cúpula se ve la roca del monte Moria, que, según la tradición, fué el lugar del sacrificio de Abrahán, y el lugar también de donde Mahoma fué arrebatado hasta el último cielo; por esto la orientación de esta mezquita no está determinada hacia la Meca y los árabes de la Siria han pretendido dar á aquel paraje más importancia que á la misma Kaaba (fig. 302).

Sin embargo, todas las mezquitas, en un principio, debieron ser (á excepción de algunos casos particulares, como la mezquita de Omar) un simple patio ó santuario á cielo abierto. Ya hemos visto, al tratar del arte oriental en la antigüedad, que los santuarios fenicios, y hasta el mismo templo de Jerusalén, eran principalmente un patio, con un lugar santo y reservado al que no tenía acceso el común de los fieles. El templo de Biblos ó de Gerbal, en Fenicia, era también un patio sagrado, y el recinto romano de Baalbec no era tampoco más que un grandioso patio con templos ó santuarios alrededor, pero, en esencia, principalmente un patio. Por esto el santuario árabe más venerado, ó sea la mezquita de la Meca, se reduce á un patio con pórticos y, en el centro, una piedra santa, la Kaaba, hacia la cual deben dirigir sus plegarias todos los musulmanes. La mezquita de la Meca ofrece la particularidad, entre las primitivas mezquitas árabes, de que todos los fieles han de orar hacia el centro, donde está la Kaaba, y por esto en los cuatro lados hay igual número de filas de columnas. Pero en las otras mezquitas primitivas el pórtico sólo se halla en un lado del patio, el que mira á la Meca, y hacia aquella pared se dirigen todas las oraciones. En medio del muro de este pórtico hay un nicho, sin estatua alguna ni ídolo de ninguna clase, que se llama *mirab* y es como un símbolo del santuario de la Meca, que se encuentra en aquella dirección.

Es natural que á estas primeras mezquitas la piedad las enriqueciera después con nuevas dependencias, pero en los edificios que fueron pronto abandonados y que conservan intacto el tipo primitivo, como las mezquitas de Almutasin y Abudolaf, en el desierto mesopotámico, el conjunto religioso se reduce al patio cuadrado con una hilera de columnas á un lado, en dirección á la Meca. Nuevos



Fig. 307. — Tumbas de los Califas. Cairo.

constructores piadosos enriquecieron las mezquitas con más hileras de columnas en este lado y con un pórtico simple también en los otros tres, y así, multiplicándose el número de hileras de columnas en el lado del mirab, la mezquita tomó tan diferente aspecto que nadie por él recordaría su planta primitiva: esto es, la de un templo con numerosas naves ó hileras de columnas paralelas y con un patio anterior, como antesala del lugar santo. Así, por ejemplo, la mezquita de Ibn-Tulún, en el Cairo, sólo tiene en el lado del mirab cinco hileras de columnas; en la de Kairouán, cerca de Túnez, el patio tiene todavía mucha importancia, pero ya el lugar cerrado del lado del mirab posee una regular serie de hileras de columnas; y en la mezquita de Córdoba, finalmente, el templo consta de infinidad de naves paralelas y el patio parece un aditamento accesorio; nadie diría que, en sus orígenes, el patio fué lo único y capital del santuario.



Fig. 308. — Tumbas de los Califas. La Mezquita. Cairo.

Después de la Siria los árabes conquistaron el Egipto, y allí, sobre

todo en la capital, El Cairo, los califas edificaron espléndidas mezquitas. El Cairo es todavía la ciudad musulmana por excelencia y hay en ella obras árabes de todas las épocas, desde las primitivas mezquitas en forma de patio, como la de Ibn-Tulún, con sólo unas cuantas hileras de columnas del lado del mirab, hasta las últimas que en los modernos tiempos se han edificado, aún dentro de los estilos árabes. Pero, en Egipto, en todos los monumentos hay una forma predominante, que es el arco peraltado, imitado de los monumentos coptos y constituído, no por arcos de círculo ni reglas de trazado, sino por dos curvas de expresión ó sentimiento que se encuentran en ángulo en el vértice ó parte superior de la abertura. Más tarde, las mezquitas del Cairo tuvieron planta cruciforme, formando un patio ó sala con cuatro naves, para los cuatro ritos en que se dividió el culto musulmán en el siglo XIII. La fig. 303 muestra una de las alas de la mezquita del sultán Barkouk; la nave principal, donde está el *mirab,* con el pequeño púlpito ó *minbar* á su lado, que suele ser siempre el mueble más precioso de las mezquitas, y la tribuna ó *dika* para los lectores del Corán, elevada sobre ocho columnas, algo más avanzada, en el centro de la nave.

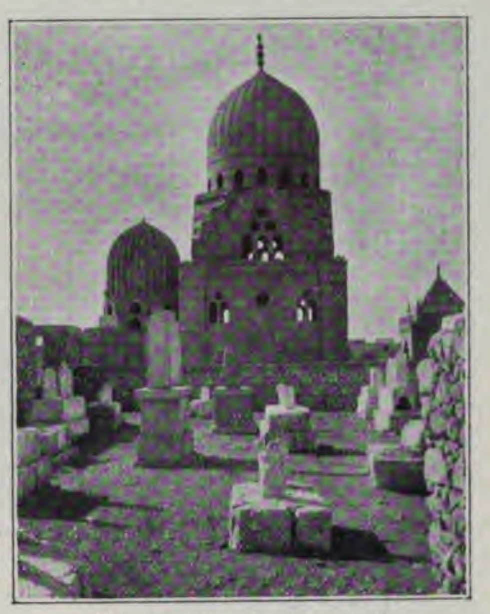


Fig. 309. — Exterior del mausoleo de los Mamelucos. CAIRO.

Algunas de las mezquitas del Cairo están englobadas en un vasto conjunto monumental, con hospitales, escuelas y hospederías y el mausoleo del sultán que los fundó. Muy típica en este género es la del sultán Hassán, uno de los más interesantes edificios del Cairo. Tiene un patio central, con una fuente en medio, y en él abren las cuatro naves para los cuatro ritos (figs. 304 y 305); en los ángulos de la mezquita están las cua-



Fig. 310. — Tumba del emir Solimán. CAIRO.



Fig. 311. — Vista general de la mezquita de Kairouán. TÚNEZ.

tro escuelas y, en el fondo, la sala, cuadrada y cubierta por una cúpula, bajo la cual se halla el sepulcro del fundador. También la nave del mirab está ricamente decorada (fig. 306), al exterior tiene por remate una cornisa de estalactitas y todo el edificio aparece flanqueado por minaretes. La puerta es un arco colosal de 23 metros de altura. Toda la mezquita está decorada con un lujo espléndido



Fig. 312. — Interior de la mezquita de Kairouán. TÚNEZ.



Fig. 313.—Ventana árabe. *Catedral de Tarragona.*



Fig. 314.—Puerta de la Aljafería. ZARAGOZA

y aún hoy es un centro de vida espiritual, gozando sus colegios de prestigio extraordinario en todo el mundo musulmán, como las escuelas de Salamanca y Bolonia para los occidentales. Cerca del Cairo, en el suburbio de Kait-Bey, hállase la necrópolis de los mamelucos, llamada *tumbas de los Califas.* Es un conjunto de graciosas capillas esparcidas en desorden alrededor de una mezquita con sus dependencias de escuela y hospital (figs. 307 y 308). Las tumbas todas tienen, próximamente, la misma disposición: una planta cuadrada cubierta con una cúpula levantada sobre cuatro trompas en los ángulos, que dan al pequeño edificio mayor elevación. Estas cúpulas



Fig. 315.—Interior de una sala de la Aljafería ZARAGOZA.



Fig. 316. — Restos de baños árabes. Palma de Mallorca.



Fig. 317.— Ruinas de un baño musulmán. Córdoba.

Fig. 318. — Restos de un baño árabe, en la calle de Céspedes. Córdoba.

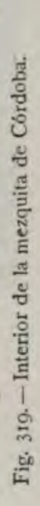


Fig. 319. — Interior de la mezquita de Córdoba.

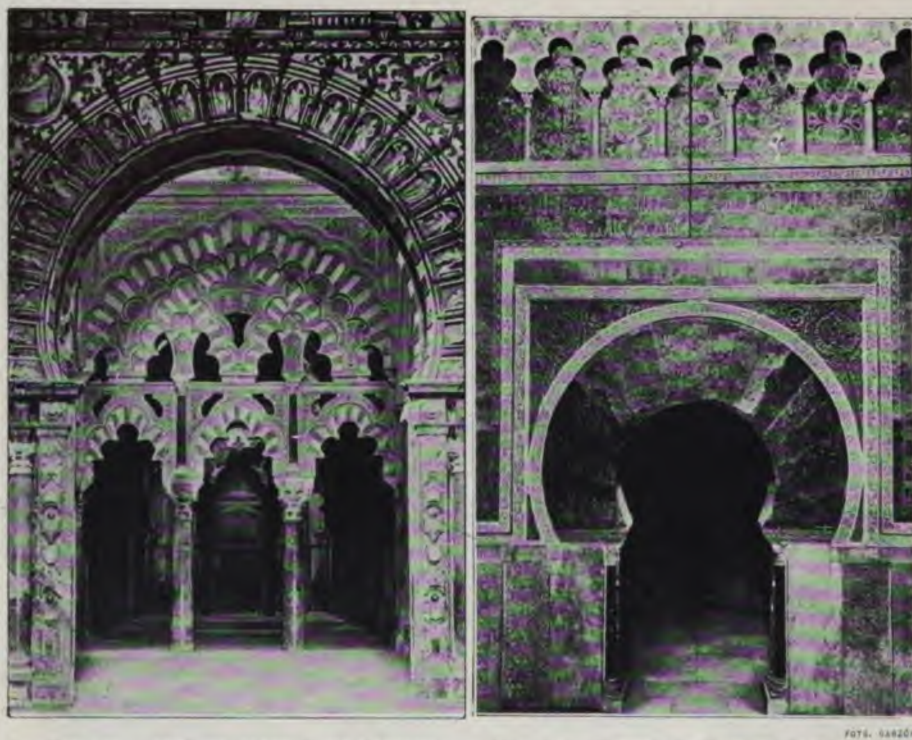


Fig. 320. — Maksura. Mezquita de Córdoba.

Fig. 321.—Puerta del mirab. Id. de Córdoba.

están decoradas con relieves, unos con simples dibujos geométricos y otros con adornos vegetales graciosísimos (figs. 309 y 310).

Después del Egipto, la invasión musulmana se corrió hacia el Norte de Africa, á la Cirenaica, Túnez y Argelia. Quedan allí aún antiguas mezquitas, como las de Sfax y Túnez, que deben ser del siglo VIII, pero la más importante es la de Sidi-Okba, en Kairouán, la cual, aunque fundada por Okba-ben-Nafí en 670, fué restaurada más tarde, no adquiriendo su aspecto actual hasta principios del siglo IX (fig. 311). Un inmenso patio con pórticos precede al santuario; éste tiene una nave central más ancha, que va de la puerta al *mirab*, con cúpulas en sus extremos; las demás naves paralelas, de columnas y capiteles antiguos, sostienen una simple estructura de arcos trabados con tirantes y cubierta de madera (fig. 312). Pero lo que hace principalmente famosa la mezquita de Kairouán es el *mirab*, revestido de cerámicas y plafones de madera que pueden considerarse como las obras más admirables de la decoración árabe. Las dos columnas de pórfido rojo con manchas amarillas que encuadran el *mirab* de esta mezquita, fueron traídas de Cartago y tampoco tienen igual en el mundo.

Ya hemos visto que en las comarcas de Oriente ocupadas por los árabes, aprendieron mucho éstos de los estilos de arquitectura y decoración tradicionales de aquellas regiones. Lo mismo debió suceder en España. En los primeros edificios construídos por los árabes en la península ibérica aprovecháronse,

no sólo de los materiales, sino también de las enseñanzas de los monumentos visigóticos. Por lo menos, adviértese gran diferencia entre lo que ejecutaron inmediatamente después de la conquista y lo que ya hicieron más tarde. Así, por ejemplo, es curiosa la comparación del arco de ventana de la catedral de Tarragona (fig. 313), con sus ornamentos casi bizantinos y simples entrelazados, con la decoración de la mezquita de la Aljafería, de Zaragoza, repleta de característicos adornos árabes de hojas estilizadas (figs. 314 y 315). Por esta causa, ciertos monumentos árabes de la península, como los baños de Palma (fig. 316), pueden considerarse más como visigodos que como árabes. Hállase en ellos la planta concentrada, como en el Cristo de la Luz, cuya disposición resultaría ciertamente harto singular en el arte árabe sin los precedentes visigodos. Saladín, en su moderno *Manual de arquitectura musulmana,* hace notar también la procedencia del capitel árabe español de los capiteles que aparecen en los relieves visigodos de las cisternas de Mérida.

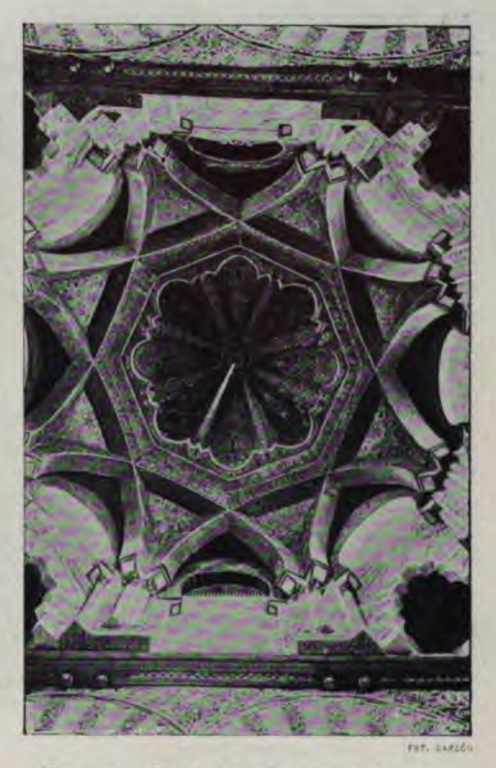


Fig. 322. — Techo del mirab de la mezquita de Córdoba.

Es posible que el arco de herradura, tan característico de los monumentos árabes de las tierras mediterráneas, lo aprendieran en España los constructores musulmanes de los edificios visigóticos que debieron encontrar en la península. Porque en España es donde los monumentos árabes afectan con preferencia esta forma de arcos, y la mezquita de Córdoba, que es la obra capital del estilo, está llena de gran cantidad de fragmentos, relieves, frisos y capiteles de viejos edificios visigóticos que los árabes desmontaron seguramente para construir el templo de la capital del califato (fig. 319). La forma del arco que pasa del medio punto se extendió después al Norte de Africa, que dependía de los califas de Córdoba, y ha continuado usándose por tradición hasta en las construcciones modernas de Marruecos, Túnez y la Argelia.

El califato de Occidente establecióse hacia la mitad del siglo VIII y se comprende que los primeros califas pusieran empeño en levantar en Córdoba, la capital, una mezquita que no desmereciera de las del Oriente. Fué fundada la mezquita de Córdoba por Abderramán, en 780, y en su plan primitivo tenía sólo once naves, siendo la central, dispuesta hacia el *mirab,* más ancha, como en Kairouán. Alhakem I añadió otras naves laterales, y después de él, Alhakem II

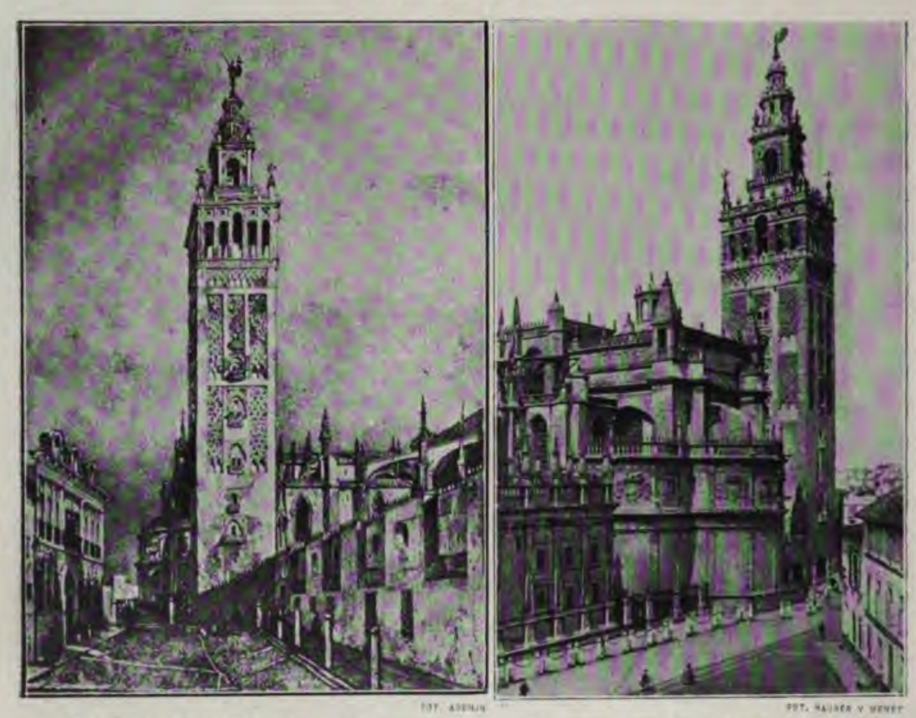


Fig. 323. — La Giralda antes de la última reforma. Sevilla.

Fig. 324. — La Giralda, estado actual. Sevilla.

y Alhakem III las prolongaron todas respectivamente con doce y ocho hileras más de columnas.

Esta multiplicación de las naves complicaba con un nuevo problema de visual el de la cubierta de la mezquita. Cuando las mezquitas tenían sólo un pórtico del lado del *mirab*, ó á lo más una serie de tres ó cinco naves de columnas, éstas estaban cubiertas con madera; pero cuando las naves fueron mucho más numerosas, como en la mezquita de Córdoba, el gran espacio cerrado, la vasta extensión de las galerías, obligaba á levantar el techo, porque de otro modo el monumento hubiera hecho el efecto de una construcción excesivamente baja. Por otra parte, los arquitectos árabes de la mezquita de Córdoba, que

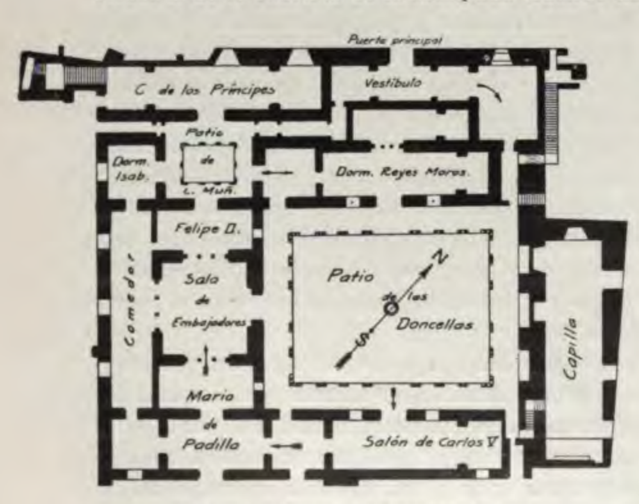


Fig. 325. — Planta del Alcázar de Sevilla.



FOT. HAUSER Y MENET

Fig. 326.—Alcázar de Sevilla. Salón de Embajadores.

arrancaron columnas y capiteles de los edificios antiguos, no podían encontrar tantos fustes de mármol de las dimensiones colosales que exigía el nuevo templo para que tuviera las debidas proporciones, y entonces, para resolver esta dificultad, adoptaron el mismo sistema que habían emp eado los romanos en el acueducto de Mérida, el de la superposición de los órdenes y arcadas; encima de las primeras columnas levantaron una nueva hilera con otros arcos de herradura, formando un segundo y hasta á veces un tercer orden de arcos y columnas para levantar el techo de las naves. Sólo se cubrió de bóveda el santuario ó mirab (fig. 322). En la mezquita de Córdoba hay, además, delante del mirab, un espacio cerrado con rica decoración, que se llama *la Maksura*, una especie de antesala del santuario, cerrada con arcos lobulares que se entrecruzan (fig. 320).

Hacia el año 1171, Almanzor inicia la construcción de la mezquita de Sevilla, en el mismo lugar que ocupa hoy la catedral gótica. Toda la obra árabe ha desaparecido, sólo se conserva su famoso minarete, llamado la Giralda, restaurado y enriquecido constantemente (figs. 323 y 324). La Giralda es el monumento local más estimado de los sevillanos, y sirve hoy de campanario de la catedral. Tiene la simple silueta de una torre cúbica, con un cuerpo superior más pequeño en su plataforma. Esta es la forma típica de los minaretes árabes de la escuela hispano-marroquí: los minaretes de las mezquitas de Rabat, Marrakex y Orán tienen la misma forma.



Fig. 327.— Patio de los Leones, en la Alhambra. GRANADA.

Este precioso alminar tuvo, según nos indica la crónica de Don Alfonso el Sabio, *otra torre de ocho brazas y á la cima cuatro manzanas redondas,* obra, estas últimas, de un siciliano; pero desconocemos aún, después de tantas transformaciones, el verdadero aspecto puramente musulmán de su remate.

El minarete es un elemento esencial de la mezquita, sirviendo para llamar á los fieles á la oración con el canto ó salmodia del Corán, que hace desde lo alto el sacerdote ó muezín. Los minaretes que se encuentran ya en las mezquitas árabes del desierto mesopotámico, como, por ejemplo, en una ciudad llamada Samara, cerca de Bagdad, son cilíndricos con una rampa exterior helizoidal; su forma deriva de las pirámides escalonadas de la Asiria y la Caldea. No hay duda que los árabes, al ocupar el valle del Éufrates, adoptaron esta forma por haberla visto en las ruinas de las antiguas ciudades caldeas. Por esto los minaretes conservan siempre algo de la superposición de cuerpos de los zigurats caldeos, y así puede decírseles á los sevillanos, sin incurrir en error, que su famosa torre no es más que la copia ó imitación de otra mucho más antigua, y más famosa también, de la torre de Babel, con sus pisos superpuestos escalonados.

En cuanto á la arquitectura civil de los árabes, su obra capital, como en todos los pueblos orientales, fué la residencia del príncipe, y como antes de la predicación de Mahoma y de sus primeras conquistas no tenían en esto precedentes de ningún género, porque hacían vida trashumante, tuvieron que aprender entonces de las naciones que fueron conquistando. Las construcciones ligeras y complicadas de la Persia se prestaban para ser imitadas por los artistas musulmanes, porque eran el prototipo de las más deliciosas residencias orientales, con sus grandes estanques, bordeados de mirtos y rosales, regados los jardines por innumerables juegos de agua y con lugares retirados llenos de plantas raras,



Fig. 328. — Sala de Justicia, en la Alhambra. GRANADA.

en medio de las que surgían los elegantes kioscos de mármol. Dentro de los pabellones, los relieves en yeso, ricamente dorados, y con la mayor variedad de colores, eran el ornato único de las paredes, decorando también el techo de las salas y armazones de madera con entramados de ingeniosas formas, brillando también con el oro y los vidrios esmaltados. A partir del siglo XI, todas las residencias árabes fueron adoptando este mismo tipo; en Sicilia se conservan restos de los palacios que los monarcas árabes se habían hecho construir en las afueras de Palermo y que después fueron habitados y ensanchados por los reyes normandos.

En España tenemos restos del palacio real árabe en la Aljafería, de Zaragoza, y queda el recuerdo de la residencia que Abderramán III hizo construir en Medina-Zara, cerca de Córdoba, que ha sido descrita con entusiasmo por los



FOT. SEÑÁN Y GONZÁLEZ

Fig. 329. — Detalle de la puerta de entrada de la mezquita de la Madraza, en la Alhambra.



Fig. 330. — Vista exterior de la Alhambra. GRANADA.

relatos de los viajeros. Medina-Zara, que debía servir principalmente para residencia de la favorita del califa, podía albergar toda su corte. Hoy se están excavando, más ó menos seriamente, las ruinas, aunque por ahora no se ha hecho ningún descubrimiento sensacional ni se han publicado los resultados de las exploraciones. El alcázar de Sevilla, residencia señorial de los caudillos sarracenos, que reunía el doble carácter de fortaleza y de vivienda, fué comenzado seguramente por los abasidas, amantes del fausto y la molicie, y adquirió su esplendor bajo los almohades, al terminar el siglo XII; pero sufrió luego tantas reconstrucciones y modificaciones, durante el reinado de Don Pedro *el Cruel*, y aun en épocas muy posteriores, que resulta hoy casi imposible el análisis de este monumento. Todas sus dependencias están emplazadas en torno de un patio rectangular; sólo en un extremo hay otro pequeño patio, llamado *de las Muñecas*, cuyo nombre, como tantos otros, tuvo origen en detalles hoy ignorados que la fantasía popular aprovechó para bautizar á cada una de las estancias de aquella espléndida morada.

Aun cuando no en el detalle, pues toda la decoración es obra mudéjar, tal vez en su estructura sea el *Salón de Embajadores* (fig. 326) de lo más antiguo del alcázar, á juzgar por la forma de sus arcuaciones en su parte inferior, que recuerda algo la mezquita de Córdoba. Hállanse en el interior restos de antiguos estucos y alguna de las puertas parece ser de talla árabe, pero la mayor parte de la obra ha sufrido tantas transformaciones y restauraciones, alguna de ellas poco cuidadosa y en época muy reciente, que, como hemos dicho, resultaría muy difícil una reconstrucción ideal. El recinto debió tener gran extensión, llegando hasta la famosa *torre del Oro*, construcción estratégica de singular belleza, que era el primer baluarte por la parte del río y estaría decorada con azulejos, á cuyos metálicos reflejos debió seguramente su nombre. Las murallas subsistieron hasta hace poco, ostentando el típico carácter externo de imponente fortaleza que parece propio de todas las construcciones de su estilo.

Otro ejemplo de palacio real, residencia de los monarcas granadinos, fué la Alhambra, que se ha conservado casi intacta, pues sólo le falta, en lo esencial, la parte que mandó derribar Carlos V para construir, en el propio alcázar árabe, un edificio del Renacimiento que quedó sin terminar.

Fué erigida la Alhambra sobre el monte de la Assabica por el sultán Mohamed, llamado por sobrenombre *el-Ahmar* (el Rojo), de la dinastía de los Nasser, y reviste este maravilloso monumento todo el carácter de la arquitectura clásica árabe en la península ibérica (figs. 330 y 331).

Del mismo modo que el imperio romano infundió su modo de ser y su sentido artístico en todas sus colonias, el pueblo árabe llevó su civilización hasta los confines de Occidente; pero, lo mismo que el arte romano, no pudo substraerse á la influencia local del pueblo conquistado ni aún del ambiente que respiraba. Una y otra causa determinaron el especial desarrollo del arte árabe en el nuevo califato del Andalus, desde la primitiva construcción de Córdoba á la manifestación esplendorosa de la Alhambra. Hubo aún más: no se encontraron los árabes en el solar ibérico en medio de tribus bárbaras, como les ocurrió á los romanos no pocas veces, ni frente á un pueblo primitivo, sino bajo la influencia de un pueblo como el que constituía la monarquía visigótica, que hubo de contribuir no poco con sus tradiciones artísticas á la formación del arte musulmán. No cabe dudar que en alguna de las salas de la Alhambra se advierte la mano del artista obrero, ó mejor dicho, del obrero artista, que hoy todavía sigue trabajando en las callejas de Manises ó de algún otro pueblo levantino, donde desde muy antiguo vienen cultivándose las industrias del barro cocido.

Con todos estos elementos y el ímpetu creador que llevaba en su seno aquella civilización oriental, llegó á formarse esa maravilla de conjunto policro-

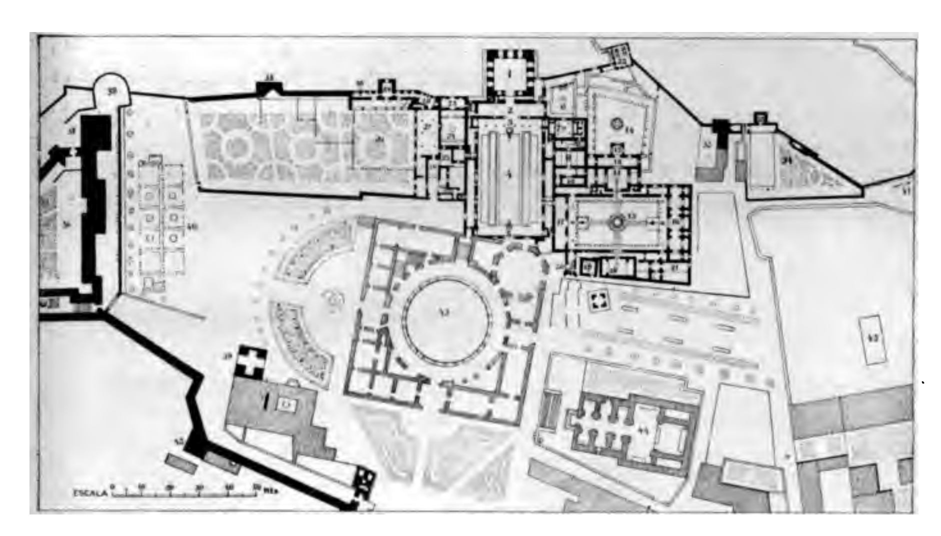
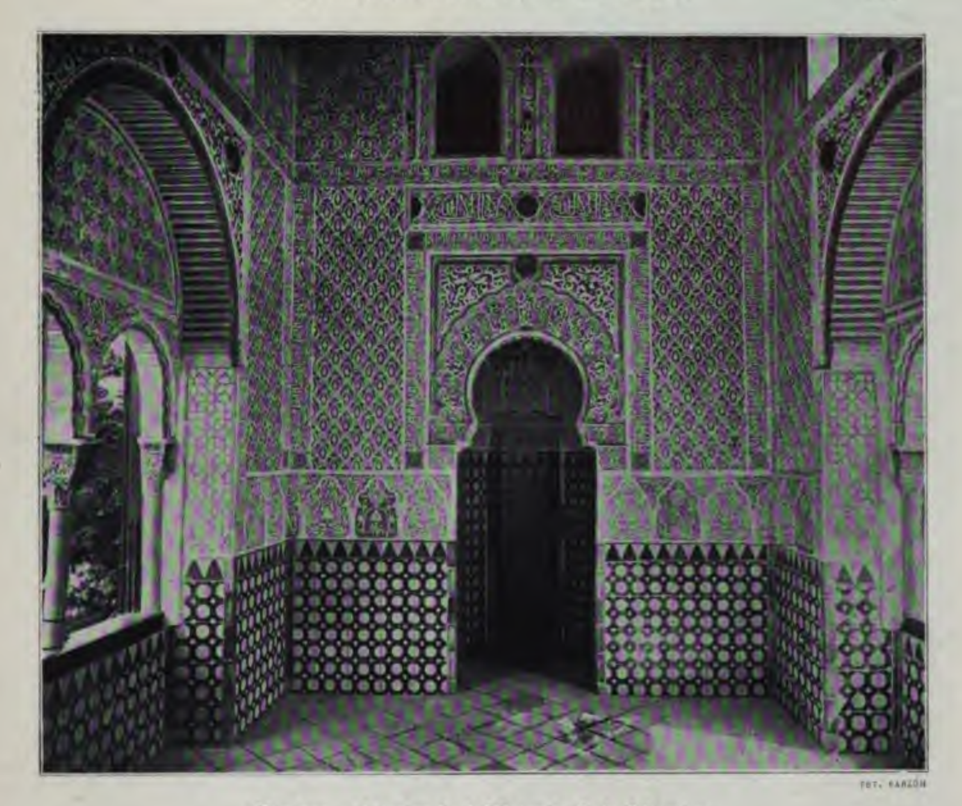


Fig. 331. — Planta de la Alhambra. GRANADA.

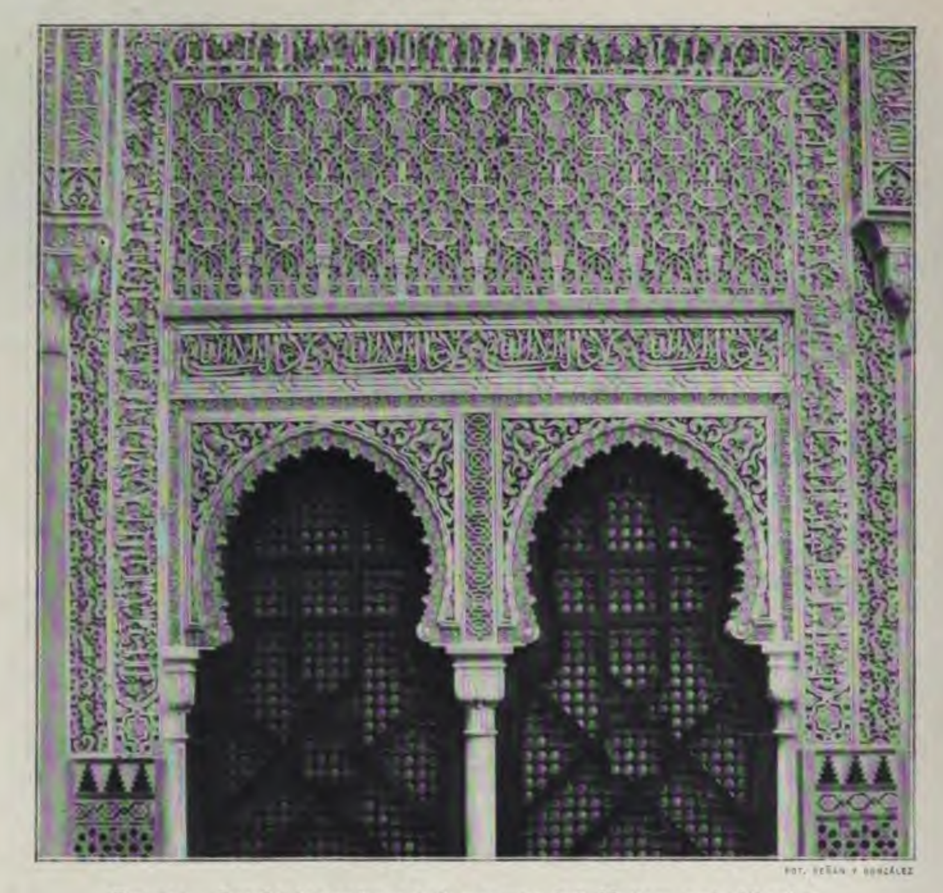
1. Torre de Comares. — 2. Sala de la Barca. — 3. Claustro del patio del Estanque. — 4. Patio del Estanque ó de los Arrayanes. — 5. Puerta que comunicaba con los aposentos destruídos del palacio árabe. — 6. Patio de la Reja. — 7. Sala de las Camas. — 8. Pila de desagüe. — 9. Cuartos y sudoríficos. — 10. Calorífero (destruído). — 11. Sala de las Dos hermanas. — 12. Sala de los Ajimeces. — 13. Mirador de Lindaraja. — 14. Patio de Lindaraja. — 15. Patio de los Leones. — 16. Sala de Justicia. — 17. Sala de los Muzárabes. — 18. Sala de los Abencerrajes. — 19. Antiguo aljibe árabe. — 20. Entrada antigua del patio de los Leones. — 21. Rauda ó cementerio árabe. — 22. Torre de Abul-Hachach y mirador de la Reina. — 23. Sala de los Escudos. — 24 Patio del Mexuar ó de la Mezquita. — 25. Sala de Recepción. — 26. Entrada antigua. — 27. Capilla cristiana. — 28. Oratorio de los reyes nazaritas. — 29. Torre de los Puñales ó de Machuca. — 30. Galería antigua. — 31. Jardín de Machuca. — 32. Casas del Partal. — 33. Torre de las Damas. — 34. Oratorio y casa de Bracamonte. — 35. Torre de las Gallinas. — 36. Alcazaba. — 37. Torre del Homenaje. — 38. Cubo. — 39. Puerta del Vino. — 40. Aljibes de la plaza. — 41. Torre de los Picos. — 42. Torre de la Justicia. — 43. Palacio de Carlos V. — 44. Iglesia de Santa María, antes Mezquita del Palacio. — 45. Alberca que resta del que fué palacio del marqués de Mondéjar.



FOT. GARZÓN

Fig. 332. — Interior de la Mezquita de la Alhambra.

mado, con sus bóvedas estalactíticas, sus finas marqueterías, sus arrimaderos de ricos relieves y entrelazados, que constituye el edificio clásico del arte árabe español. La Alhambra, considerada en conjunto, refleja el momento culminante de aquella civilización oriental que se había extendido como un reguero de pólvora hasta las tierras soleadas del suelo hispánico y constituye la manifestación más esplendorosa de la escuela hispano-marroquí, que todavía hoy tiene vida intensa en el Africa del Norte. El pueblo árabe, al término de sus correrías, llegó á nacionalizarse en la península y, en un momento dado, los reyes musulmanes españoles alcanzaron formidable poder é influencia. De estas distintas ramas á que dió vida la juvenil savia musulmana, nacieron flores exuberantes y entre ellas es la Alhambra la más primorosa. El patio de los Arrayanes, la sala de Embajadores, el patio de los Leones, la sala de los Abencerrajes, la de las Dos Hermanas y la de Justicia, los Baños y el Peinador, parecen ser creación de la fantasía, donde, en el propio detalle afeminado, vibra la expresión de conjunto de un pueblo fuerte. El sistema constructivo llega á ser sumamente o iginal; los elementos substentantes forman con las vigas ó las ligeras bóvedas la osamenta del edificio, y los entrepaños se recubren de simples vaciados en yeso, cuya decoración va sobrecargándose en adorno y en color, haciendo gala, no obstante, de una armonía de conjunto que subyuga y atrae.



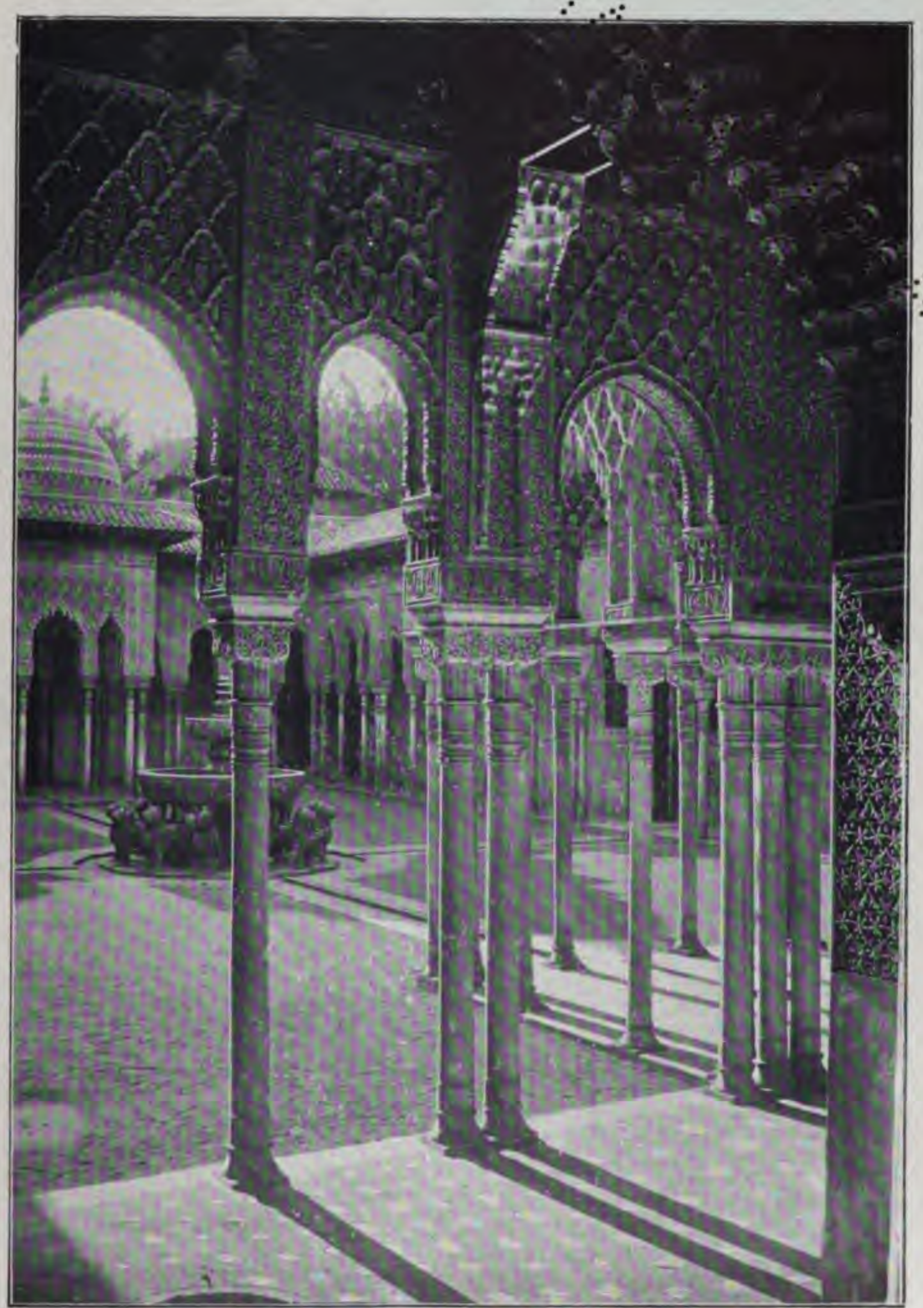
FOT. SEÑÁN Y GONZÁLEZ

Fig. 333.— Detalle de un ajimez de la mezquita de la Madraza, en la Alhambra.

Los azulejos, los vidrios y las pinturas sobre yeso son los elementos primordiales de la decoración de aquel recinto consagrado á la vida doméstica, si bien, de vez en cuando, como si denotara la existencia de un elemento externo poderoso, se ve palpitar la influencia que ejercía el arte propio de otros pueblos sobre el de sus mismos dominadores.

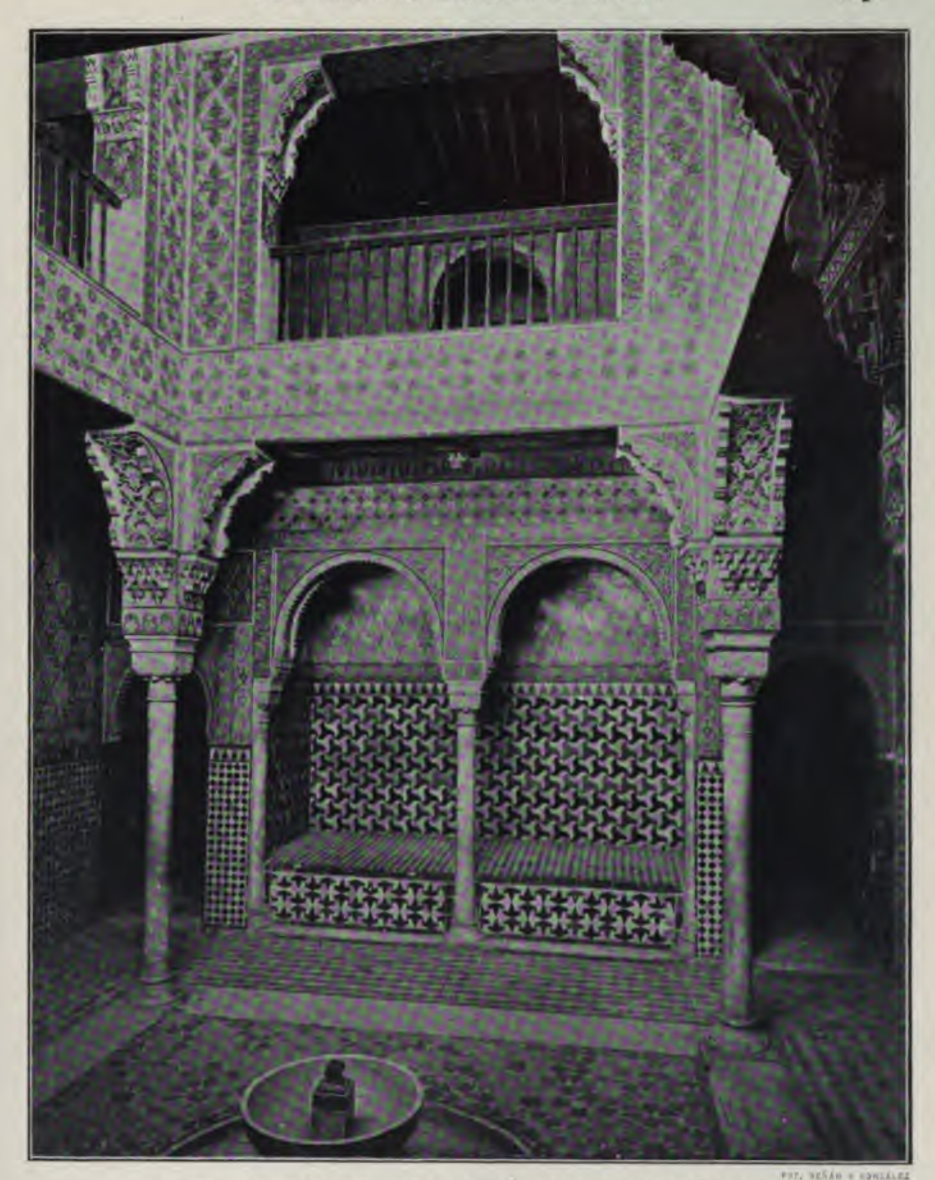
La planta de la Alhambra, según el plano que se acompaña (fig. 331), afecta la forma de los alcázares musulmanes; un vasto recinto amurallado en cuyo interior se agrupaban todas las construcciones que componían el palacio. Su aspecto externo, imponente como fortaleza (fig. 330), se transforma por dentro en bellísimas estancias donde todo aparece subordinado al goce de una vida placentera. Comprende el gran recinto, aparte de los nuevos edificios que lo desfiguran, como construcciones más importantes, la alcazaba ó ciudadela, casi destruída, y el palacio propiamente dicho, quedando fuera del recinto, custodiados por numerosas torres, los suntuosos pabellones del Generalife, que constituían la residencia de verano. La vida se desarrollaba en torno de dos grandes patios: el de la Alberca ó de los Arrayanes y el famoso de los Leones. (Lám. XV.)

Lámina XV.



FOT. SEÑÁN Y GONZÁLEZ

Angulo poniente del Patio de los Leones. *Alhambra.*



FOT. SEÑÁN Y GONZÁLEZ

Fig. 334.— Sala de las Camas, ó del reposo del baño, en la Alhambra.

La construcción de la Alhambra es de obra ligera, muchas de las paredes son de tapial con hiladas de ladrillo; las cubiertas simplicísimas de madera desaparecen con revestimientos y estalactitas colgantes de yeso pintado (figs. 335 y 336). El arte de los múltiples colgajos de yeso, que tiene como su apoteosis en la Alhambra, pertenece á una escuela peculiar de las tierras mediterráneas; en la India, en la Siria y en Persia las cúpulas tienen también combinaciones geométricas, pero sin salirse de las superficies curvas de la bóveda, no en disposi-

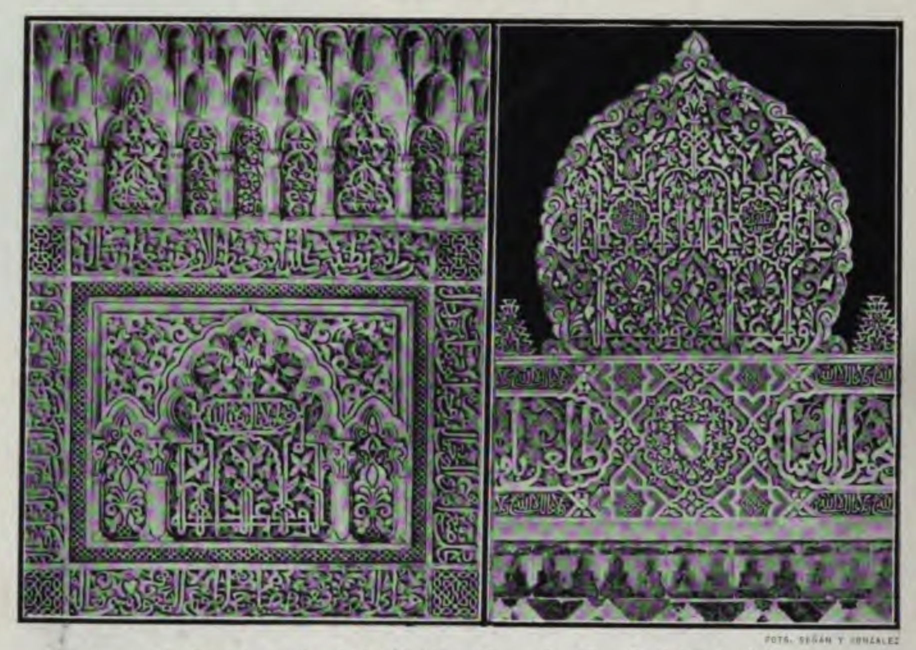


Fig. 335. — Detalle del mirador de Lindaraja. Fig. 336. — Detalle del patio de los Arrayanes.

ción de estalactitas que penden del techo, como se encuentran en Egipto, Marruecos y España. En estos últimos años el general francés Beyle, explorando en la Regencia de Túnez una ciudad abandonada, donde estuvo la Kaala de los Beni-Hamad, ha encontrado ya estos especiales elementos de yeso que caracterizan las escuelas del arte islámico hispano-marroquí, y es muy interesante el hecho, porque la Kaala de los Beni-Hamad fué edificada en los primeros años del siglo x y poco después abandonada. Señala, pues, una fecha cierta en que se empezaban á usar estas decoraciones.

En las paredes de la Alhambra, además de los plafones de yeso con relieves policromados, hay arrimaderos de cerámica vidriada con magníficos dibujos en los que predomina el oro. Por todas sus salas discurren las corrientes de agua por el suelo, y las ventanas se abren sobre los jardines de mirtos y arrayanes, con aljibes poco profundos á imitación de las residencias del Oriente.



Fig. 337. — Patio principal del palacio del Sultán. Fez

Otros palacios reales teníamos en España construídos por los árabes, y en Marruecos hay todavía varios edificios de este tipo (fig. 337). Las casas particulares tenían también todas las habitaciones alrededor de un patio, tanto en Andalucía como en Africa (fig. 338). El estilo árabe andaluz se ha conservado hasta hoy en Marruecos.



Fig. 338. — Patio de una casa particular. RABAT.

Un elemento indispensable de las ciudades musulmanas son los baños, que tienen generalmente una piscina en el centro y están cubiertos por una cúpula, mientras á su alrededor se hallan todas las dependencias para fiestas y reuniones, que los orientales acostumbran á celebrar en los baños. Otro tipo de edificios todavía muy necesarios en los países musulmanes son los *caravanserrallos* ó caravanseras, alojamientos para las caravanas de peregrinos y mercaderes, que acostumbran á tener la forma de un gran patio, con cuadras y dormitorios á su alrededor. En el Oriente, sobre todo, estos caravanserrallos son á veces magníficos y entre sus construcciones accesorias se hallan á menudo las cuatro mezquitas para los cuatro ritos ortodoxos musulmanes. Los bazares colosales de Oriente, á manera de calle cubierta, son también edificios típicos de los pueblos del Islam, así como los hospitales y leprosería , que en otro tiempo debieron estar cuidados con gran esmero.

Las obras públicas de comunicación en España y Africa, ejecutadas por los árabes, eran sumamente primitivas, como en todos los países musulmanes, pero, en cambio, las obras hidráulicas acostumbraban á ser de una ingeniosidad y valor extraordinarios. En Egipto, el Nilómetro ó construcción especial para medir la



Fig. 339. — Torreón de la Princesa y restos de la muralla. MANSURAH. *Argelia.*

crecida de las aguas, es todavía obra de los árabes, y en España puede decirse que la mitad de las presas de nuestros grandes ríos son todavía del tiempo de la ocupación árabe. En España y el Norte de Africa abundan también las ciudades árabes amuralladas; citaremos como muestra las fortificaciones de Marrakesch, obra de los almoravides, con grandes torres cuadradas interrumpiendo el lienzo del muro, y las de Mansurah, cerca de Tremecén, en Argelia (fig. 339). En nuestra península, las torres de Sevilla, las murallas de Córdoba y Almería, pueden citarse como ejemplos de fortificaciones árabes; así en España como en Marruecos están generalmente construídas con adobes, y las de Córdoba y Mansurah muestran aún los huecos para fijar las barras de los moldes del adobe. Como ejemplos de castillos árabes en España podemos citar el de Alcalá de los Panaderos y la famosa alcazaba de Málaga, que ha sido derribada recientemente.



Fig. 340. — Puerta del Sol. TOLEDO.

Las puertas de las ciudades árabes acostumbran á estar flanqueadas por torres, como las fortificaciones bizantinas. Algunas veces se abren en un ángulo de la muralla, como la Puerta del Sol, de Toledo (fig. 340). Otras veces se levanta al lado de las puertas una doble cortina de muralla con una segunda entrada (fig. 342). Otras veces el paso no puede franquearse en línea recta, sino que hay que doblar en

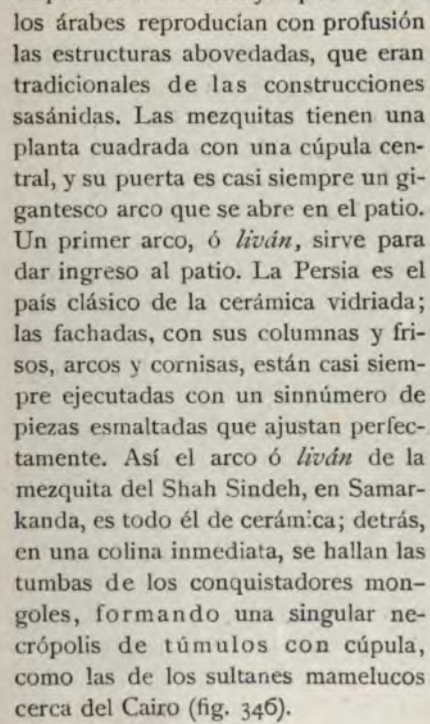
ángulo una ó dos veces, como en una puerta de Mequinez y la Bab-Zira, de Túnez (figs. 343-344).

Frecuentemente la puerta se reduce á un gran arco ó *liván* monumental, decorado de relieves (figs. 341 y 342). Las murallas árabes, en la arquitectura hispano-marroquí, aparecen coronadas de almenas, primero cuadradas, después terminando en una pirámide, como en la Puerta del Sol, de Toledo, ó formando un escalonado, como en Fez (fig. 345).



Fig. 341. — Puerta de la antigua cárcel. RABAT.

Mientras en el occidente musulmán la escuela hispano-marroquí empleaba las bóvedas y cúpulas con notoria sobriedad, en Persia y el Turquestán



los árabes reproducían con profusión las estructuras abovedadas, que eran tradicionales de las construcciones sasánidas. Las mezquitas tienen una planta cuadrada con una cúpula central, y su puerta es casi siempre un gigantesco arco que se abre en el patio. Un primer arco, ó *liván*, sirve para dar ingreso al patio. La Persia es el país clásico de la cerámica vidriada; las fachadas, con sus columnas y frisos, arcos y cornisas, están casi siempre ejecutadas con un sinnúmero de piezas esmaltadas que ajustan perfectamente. Así el arco ó *liván* de la mezquita del Shah Sindeh, en Samarkanda, es todo él de cerámica; detrás, en una colina inmediata, se hallan las tumbas de los conquistadores mongoles, formando una singular necrópolis de túmulos con cúpula, como las de los sultanes mamelucos cerca del Cairo (fig. 346).



Fig. 342. — Interior de la puerta de Ceuta. TETUÁN.



Fig. 343. — Antigua puerta de Mequinez.

Las cúpulas de estas sepulturas tienen una silueta bulbiforme, que deriva, según se ha probado recientemente, de las cúpulas de antiguos monumentos caldeos. Las cúpulas de esta forma son dobles; hay una más baja, interior, y otra externa, que se distiende como hinchada, y está retenida sobre el tambor del muro por una serie de tirantes de hierro radiales, con áncoras para contener el empuje. La última de estas tumbas de la necrópolis de Samarkanda es la de Tamerlán, decorada con espléndidas cerámicas, tanto al exterior como en su interior. La sala cuadrada que hay debajo de la cúpula tiene var os sarcófagos honorarios; el gran conquistador y sus compañeros de enterramiento reposan en una cripta inferior de la sala.

La última y más gloriosa conquista mahometana fué la de la India, y allí los estilos árabes sufrieron modificaciones que después repercutieron hasta en el Occidente musulmán. Los magnates árabes levantaron, en la India, magníficas residencias con una construcción más ligera de patios y pabellones, entre estanques y jardines, y hasta el mismo tipo de las mezquitas y minaretes sufrió algunas modificaciones por la influencia de los edificios indios que tenían á la vista.

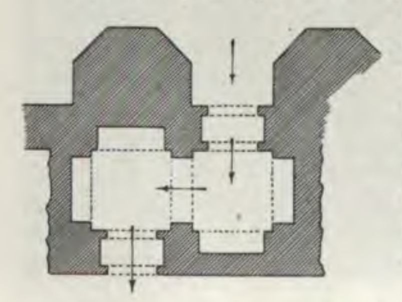


Fig. 344. — Puerta de Bab-Zira. Túnez.

Son aún poco conocidos los monumentos árabes de los primeros tiempos de la in-

vasión: los más famosos, las sepulturas-palacios de los sultanes mongoles en Agra, son ya del siglo XVII. En esta época, la India va á la cabeza de la civilización musulmana, estando ya en contacto con los pueblos europeos; los viajeros portugueses habían abierto el camino á los jesuitas y misioneros, de los que tenemos relatos y descripciones del país y de la corte fastuosa de los mongoles. La influencia europea se puede ver en el Tadj-Mahal, construído en 1630 por el sultán Djean para servir de sepultura á su esposa predilecta. El edificio principal está construído sobre una plataforma de 250 metros de



Fig. 345. — Una puerta de las murallas de Fez.



Fig. 346. — La mezquita del Shah Sindeh y la tumba de Tamerlán. SAMARKANDA.

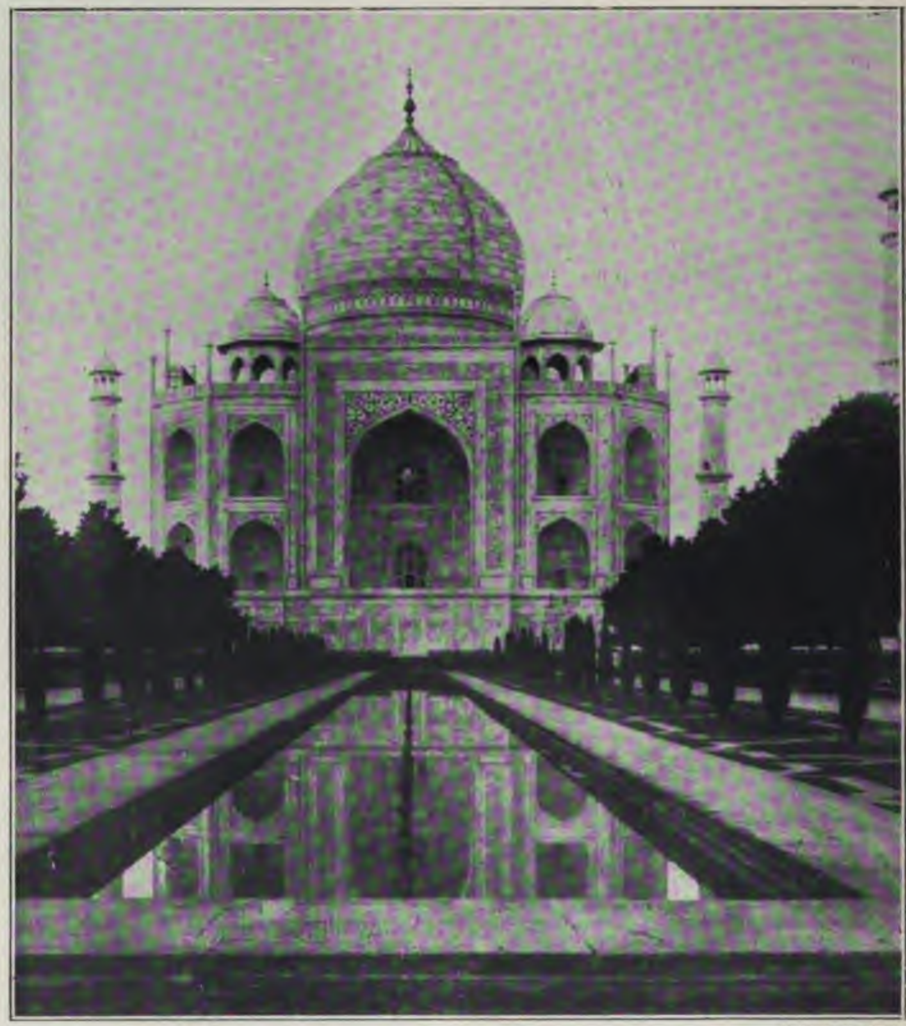


Fig. 347. – Mausoleo del Shah Djean, llamado el Tadj-Mahal. Agra. *India.*

anchura y dispuesto admirablemente entre jardines y estanques (fig. 347). En el centro del edificio hállase la sala octogonal del sepulcro, con grandes nichos y puertas que dan acceso á las demás salas, decoradas con relieves de mármol blanco, que parece fueron obra de un escultor francés de Burdeos.

La dinastía de los grandes sultanes mongoles de la India tuvo su origen en Babar, un descendiente lejano de Tamerlán. Después de haberse propuesto reconquistar Samarkanda y rehacer el imperio timúrida, deshecho tan rápidamente como había sido creado, este príncipe cifró toda su ambición en la India, invadiéndola con poco éxito cinco veces, hasta que por último logró conquistarla. Babar inaugura también la serie de los príncipes ilustrados, escritores y artistas de la India musulmana: él empezó la obra de embellecimiento de Agra,



Fig. 348. — Tumba de Itimad-ed-Dula. AGRA. *India.*

continuada por sus sucesores, especialmente por su nieto Akbar, una de las figuras más interesantes de la historia del Oriente. Los poetas y escritores de que supo rodeaarse, han dejado suficientes noticias del esplendor de su corte. A Akbar sucedió Jahanghir y á éste el Shah Djean, constructor del Tadj-Mahal y otros edificios de Agra.

Era costumbre de los sultanes mongoles de la India edificar cada uno de ellos un espléndido palacio, que servía de residencia para la corte en vida del emperador y después de su muerte era transformado en sepulcro. El mausoleo del monarca, con los de algunas de sus mujeres, se colocaba en el centro de un patio ó en la sala principal. Las construcciones de estas residencias-sepulcros se hallaban en medio de vastos jardines con grandes entradas monumentales. A diferencia de la escuela árabe hispano-marroquí, que labraba sus decoraciones en estuco y yeso, las de la India eran de mármol y piedras duras. El conjunto, á pesar de la riqueza del detalle, no carecía de grandiosidad. Dice Férgusson que los mongoles edificaban como gigantes y esculpían como plateros.

El mismo sultán Djean hizó edificar en Agra el mausoleo de Itimad-ed-Dula, para su suegro, que había sido gran tesorero del imperio. Hállase también sobre un basamento en medio de jardines, con una sala central rodeada de otras ocho con cuatro minaretes ó torres como kioscos en los ángulos (fig. 348).

Los árabes en la India también tuvieron que construir, para la defensa de las ciudades, grandes recintos de dobles ó triples murallas con sus puertas, fosos



Fig. 349. — Palacio del sultán Akbar, en Faipur-Sikoi. AGRA.

y torres magníficas. El arte militar musulmán levantó en la India obras prodigiosas: son imponentes las murallas de Benarés, la ciudad santa de los árabes de este país (fig. 351), las torres y puertas de Delhi, sobre el río Ganges, y el castillo de Gwalior. En este arte militar la raza árabe del Oriente había aprendido



Fig. 350. — Interior de la torre de los Jazmines. AGRA.

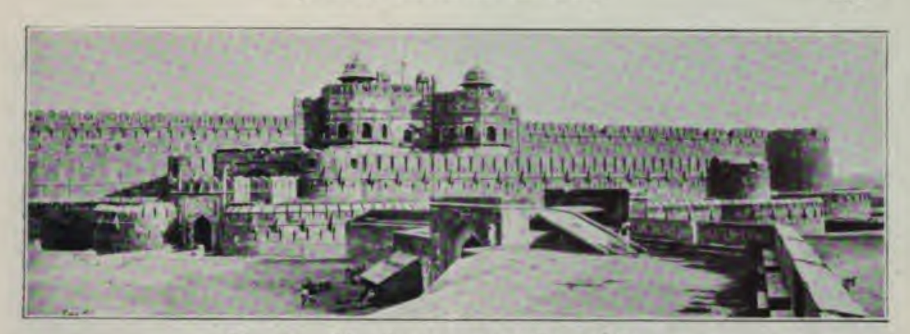


Fig. 351. — Murallas y puertas de Benarés. INDIA.

de los bizantinos; en la Mesopotamia, por ejemplo, se levanta todavía la formidable fortaleza de Alepo, uno de los más imponentes castillos del mundo, que domina la ciudad desde lo alto de un cerro.

Deberíamos hablar también de la escuela turca del arte árabe, de las bellas mezquitas de Brusa, de Constantinopla y de Andrinópolis. El arte árabe ha continuado produciendo obras admirables, en los territorios del actual imperio turco, que no apreciamos aún lo suficiente. Para nosotros, los occidentales, Bizancio nos interesa exclusivamente por los recuerdos de su imperio cristiano, y, sin embargo, las mezquitas de Bayaceto y Solimán el Magnífico, con sus cúpulas y minaretes, son dignas compañeras de Santa Irene y Santa Sofía.

Se hace difícil englobar, en el extracto del capítulo de un manual, todo este mundo musulmán, tan vasto aún y tan vivo; sin embargo, existe cierta unidad de estilo en todas las creaciones de las escuelas árabes. Ya desde la Edad media los árabes viajaban más que ningún otro pueblo, poniendo empeño, sobre todo, en conocer las tierras del Corán. La anual peregrinación á la Meca era también un motivo ó pretexto de viajes de todos los musulmanes desde las más lejanas provincias á las capitales del Oriente, y esto explica algo la uniformidad de la decoración superpuesta de los monumentos árabes. Los relieves planos, sin formas salientes, indicadísimos para una pared de muralla expuesta al sol del desierto, aplícanse también al interior de las mezquitas, y hasta en la decoración de los mirabs, de los muebles y objetos de



Fig. 352. — Tumba del sultán Akbar, en Sikandarah, cerca de Agra.

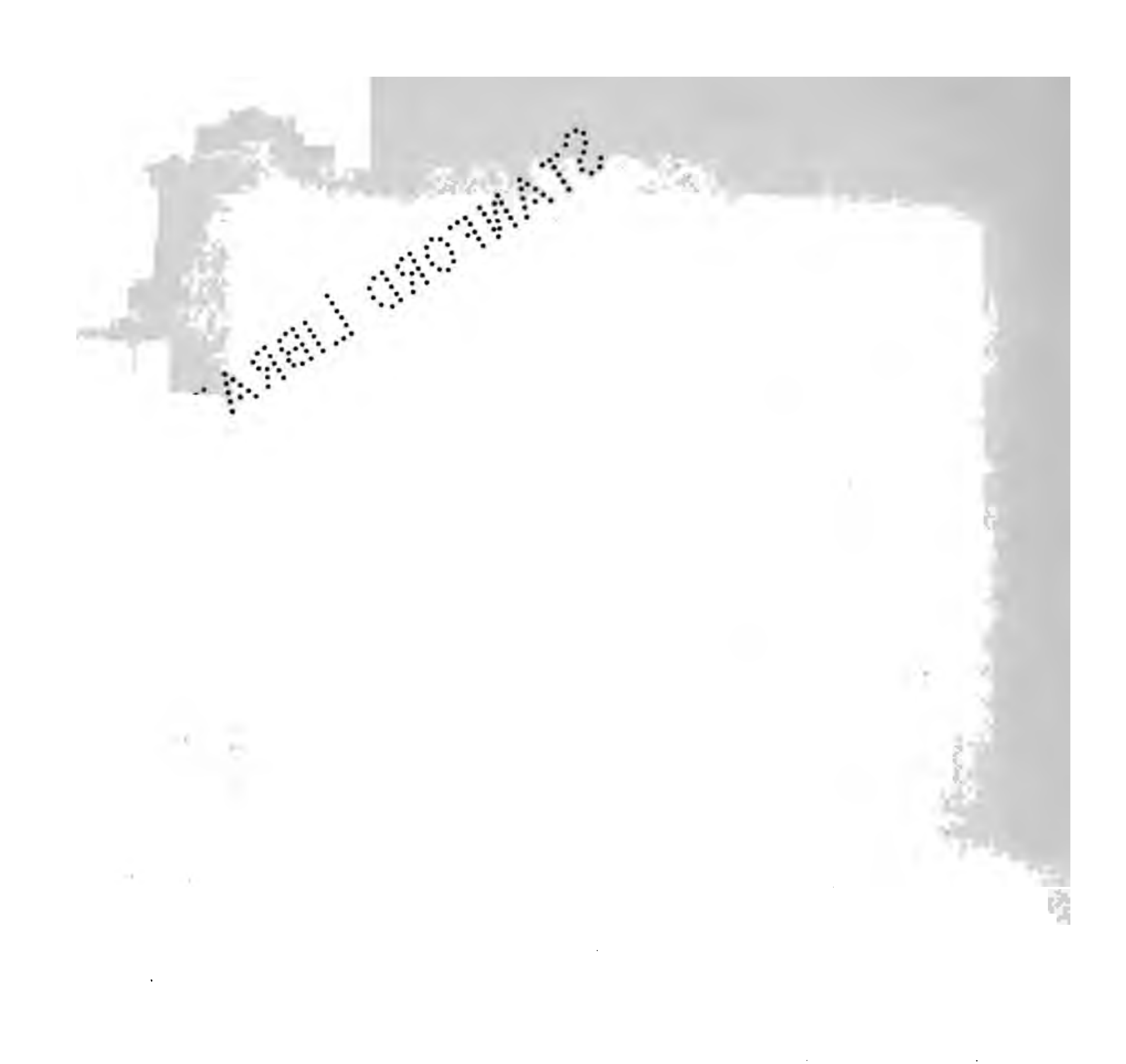


Figs. 353 y 354. — Miniaturas persas. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

arte suntuario. Los temas son también semejantes; así en el Norte de Africa como en la India los relieves consisten en una intersección complicada y profusa de tallos y hojas estilizadas con la flora y la fauna peculiares del desierto, las hojas de parra á medio abrir, las granadas y las palmas intercaladas con pequeños tigres y leones, con gacelas y pájaros de bello plumaje. Estas formas del estilo árabe se encuentran ya en los frisos de los castillos mesopotámicos y es curioso advertir que, hasta en los más lejanos países, persiste el gusto por lo geométrico, por las lacerías y combinaciones, característico de los pueblos orientales. Las mismas formas vegetales de que hablábamos antes, han sido estilizadas, simplificando sus líneas y disponiendo sus elementos en un orden cada vez más abreviado. El artista árabe siente odio instintivo á las formas imitadas en el estado en que se encuentran en la naturaleza y llega hasta el extremo que, cuando puede disponer de frisos antiguos, mármoles con hermosas hojas de acanto, de curvas dulces, como las de los capiteles corintios, no gustando de ello, los corta en líneas secas y geométricas, los labra de nuevo, abriendo agujeros con el trépano que señalan nuevas formas en la flexible masa del conjunto de las hojas. Los capiteles romanos y griegos, así destruídos, abundan en las mezquitas del Norte de Africa y en la de Córdoba; en cambio, los secos capiteles visigóticos casi nunca son deformados por los artistas árabes, que los colocan sobre las columnas con su simple forma de esqueleto.



Mimbar de la mezquita de Ala-Eddín en Konia, la antigua Icónium.


STANFORD LIBRARY



Figs. 355 y 356. — Miniaturas persas. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

Después de la arquitectura y decoración, deberíamos tratar de la escultura y la pintura. Son escasísimas las obras de escultura árabe de bulto entero; como todos los pueblos orientales, los árabes sentían cierta repugnancia en representar la figura humana, que se convertía en prohibición para los asuntos de carácter religioso. Subsiste, sin embargo, el recuerdo de algunas estatuas árabes famosas; Abderramán III, por ejemplo, coloca en Medina-Zahara la estatua de su favorita. Los leones de la fuente del patio de la Alhambra son otra muestra de escultura en piedra.

También existen recuerdos literarios de pinturas decorativas con retratos y figuras. Sin embargo, los dos únicos restos de pinturas de este género que se conocen, no pueden atribuirse propiamente á artistas árabes. Uno de ellos es la decoración mural del castillo de Amra, en el desierto mesopotámico, que reproducimos en la fig. 297 y está saturado todavía de influencia helenística. El segundo ejemplo, tantas veces citado, son las pinturas sobre cuero de la sala del Tribunal, en la Alhambra, que representan escenas de caza y torneo, hoy sin vacilación atribuídas á artistas italianos que trabajaban por encargo de los reyes de Granada.

Pero se conservan, por suerte, innumerables manuscritos árabes con minia-



Fig. 357.— Vaso sasánida. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

turas, que pueden darnos una idea de lo qué era la pintura musulmana en los diferentes países. El libro sagrado de todos los pueblos árabes era el Corán, y éste, por lo regular, lleva sólo un bello frontispicio con una rosa de entrelazados. Los libros de carácter histórico y las obras poéticas, en cambio, se ilustraban con escenas explicativas del texto. Sobre todo en la Persia y en la India los miniaturistas árabes hicieron maravillas; nada puede hacernos comprender mejor el ambiente refinado de aquellas cortes, llenas de músicos, poetas y filósofos, que las miniaturas. Algunas representan al príncipe rodeado de sus cortesanos, en plácido coloquio (figs. 353 y 354); otras, escenas de guerra y de caza; otras, retratos simplemente dibujados con hábiles trazos de pincel (figs. 355 y 356).

En las artes suntuarias los artistas árabes producen obras de una belleza extraordinaria, llegando á conseguir resultados acaso superiores á lo que había producido la Europa occidental en arte decorativo. Los pueblos del Islam, que aprenden, en primer término, de los artistas sasánidas de la Persia y Mesopotamia, reproducen, por ejemplo, sin demostrar fatiga, los dos temas más frecuentes del arte antiguo oriental: el árbol de la vida, que se encuentra en el *oenochoes* de plata sasánida de la Biblioteca Nacional, de París (fig. 357), y los dos animales afrontados que lo guardan. Reproducimos también la copa de oro y esmaltes de Cosroes I para que se vea cómo por este eslabón de la Persia sasánida llegaron á los pueblos islámicos muchos de los temas del arte asirio y caldeo (fig. 358). Esta copa tiene en el centro el retrato de Cosroes, sentado en su trono, y alrededor un mosaico de esmalte con rosetas.

En Egipto, los árabes aprendieron de los artistas coptos, que ya hemos visto formaban una escuela especial, y en España de los recuerdos visigóticos. Con todas estas enseñanzas y elementos se creó, sin embargo, un estilo muy original y, hasta cierto punto, los artistas musulmanes influyeron en los gustos del Occidente medioeval. Los muebles árabes más importantes que hoy se conservan son los que forman el ajuar litúrgico de las mezquitas, sobre todo los *mimbars* ó púlpitos donde se lee el Corán. Algunos de estos *mimbars* son muy antiguos, como los de las mezquitas de Damasco y de la capital de los seldjúcidas, Konia, la antigua *Iconium* de los griegos. (Lám. XVI.)

En el arte de labrar los marfiles, no tenían rival; son magníficas las arquillas árabes con deliciosos relieves planos, de marfil, que en muchas catedrales españolas servían para guardar las reliquias y hostias eucarísticas.

La mayor de estas cajitas árabes de marfil es la de la catedral de Pamplona, procedente de Sangüesa (figura 359). Es de forma rectangular, con la tapa también decorada de relieves. Una leyenda, que comprende sus cuatro caras, implora la bendición de Dios, la felicidad y larga vida para Almanzor, llevando, además, el nombre del artista que dirigió la obra, un eunuco llamado Nomeir-ben-Mohamed, que parece ser el jefe de un taller propio del califa. Otros nombres, grabados en cada medallón, deben ser los de los artistas que ejecutaron las diferentes partes de los relieves. Otra arquilla árabe muy parecida se encuentra en la catedral de Braga, en Portugal.

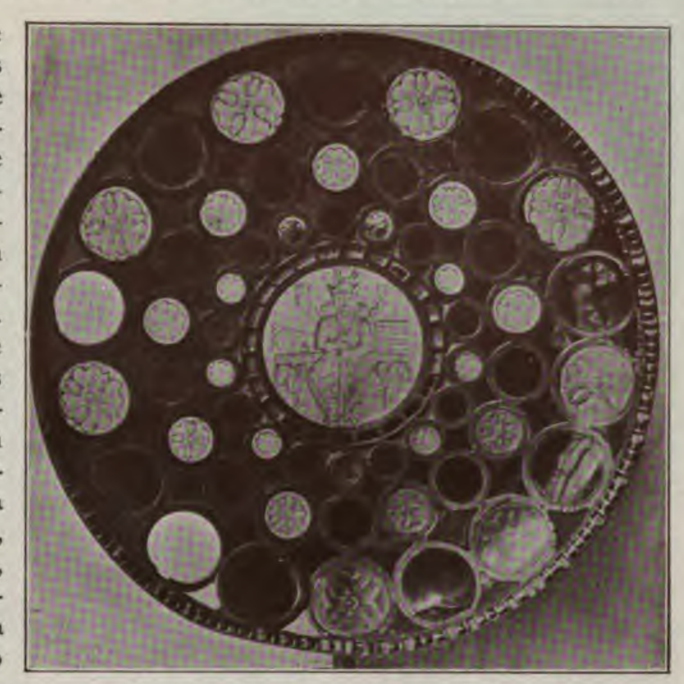


Fig. 358. — Copa de oro y esmaltes de Cosroes I. *Biblioteca Nacional*. PARÍS.

El Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, acaba de enriquecerse con una arquilla árabe comparable á la de Pamplona. Ha sido regalada por los canónigos de Palencia á Don Alfonso XIII, desdeñando ofertas que recibían del extranjero para comprársela. Esta cajita de Palencia perteneció, según dice su inscripción, á Abd-el-Melek, ministro del califa de Córdoba Alhakem II (fig. 360).

A veces estas cajitas árabes tenían forma cilíndrica, con una tapa plana ó esférica á manera de cúpula, como la de Almu-

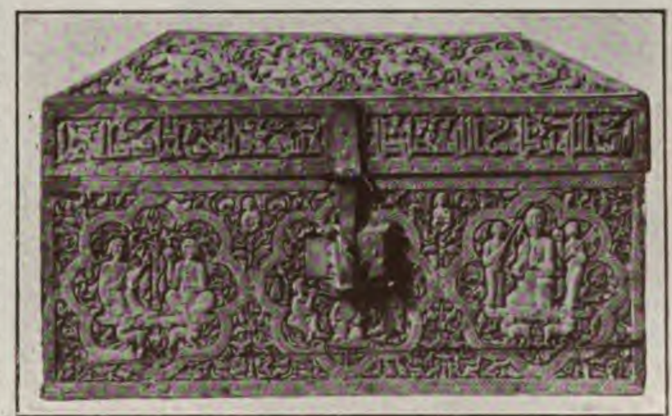


Fig. 359. — Arquilla árabe. *Catedral de Pamplona*.



FOT. ASENJO

Fig. 360. — Arquilla árabe que poseía la Catedral de Palencia. *(Museo Arqueológico).* MADRID.

queira, un hijo de Abderramán III (fig. 361), y otras del South-Kensington de Londres, de la catedral de Narbona y de varias colecciones particulares.

En el arte más genuinamente oriental, que es la cerámica, todos los pueblos musulmanes hicieron prodigios de imaginación y de habilidad técnica. En las tierras mesopotámicas no se había perdido, ni mucho menos, la tradición de las grandes escuelas de las cerámicas asirias y caldeas, y en el llano del Eufrates y en la Persia los arquitectos sasánidas siguieron usándolas con tanta abundancia como en los tiempos antiguos. Desde la Mesopotamia y la Persia pasaron los ceramistas árabes á enseñar á sus vecinos de Egipto, y los árabes del Norte de Africa y de España aprendieron también en seguida esta industria de múltiples aplicaciones. La cerámica persa, sin embargo, es la más estimada; son hermosísimos sus platos con dibujos azules, verdes y dorados, que es la gama predominante, con un caballero en el centro, ó un león ó el árbol de la vida dibujado en el fondo.



Fig. 361. — Cajita árabe de Almuqueira. *(Museo del Louvre).* PARÍS.

Prueba evidente de lo que decimos es que las cerá-



Tela árabe. *Catedral de Lérida.*





Fig. 362. — Cajita árabe de marfil pintado.
Catedral de Palermo.



Fig. 363. — Pote de cerámica hispano-árabe.

micas más antiguas que se conservan en España y el Norte de Africa están en el mirab de la mezquita de Kairouán, y consta perfectamente que fueron importadas de Bagdad.

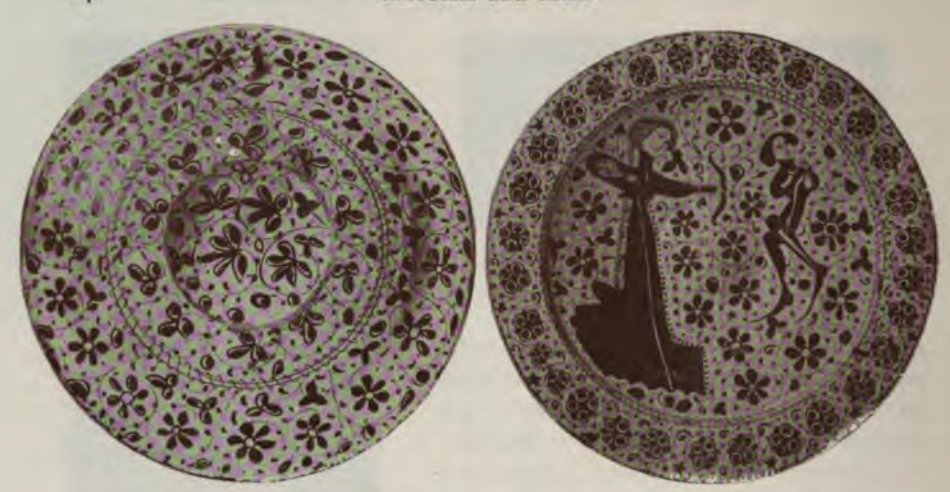
Los ceramistas españoles imitaron, primero en Málaga y después en Valencia, la cerámica de la Persia y Mesopotamia, con sus colores y formas; pero con el tiempo fueron evolucionando y dieron también sus productos típicos, vasos y jarros con dibujos de oro y azulejos ó baldosas sólo de color azul.

Los productos de las primitivas fábricas de Málaga son aún poco conocidos; cuando el derribo de la Alcazaba, en 1910, se encontraron fragmentos y restos de platos y vasijas, dominando el tono azul y verde, característico de la cerámica oriental. A las fábricas de Málaga se atribuyen también los grandes jarros de la Alhambra y el del Museo del Ermitage, que había pertenecido al pintor Fortuny.

Después, aun cuando ya esta industria estaba completamente abandonada en Málaga y el centro principal de su producción era Valencia, se continuaba llamándola *Tierra de Malaca ó Malica,* en los documentos y contratos. Las fábricas de Valencia, que estaban principalmente en Burjassot, Paterna y Manises, usaron casi exclusivamente dos colores, el oro y un azul intenso, de lustre admirable. El siglo xv fué una época de gloria para Valencia; toda la actividad artística y espiritual de la confederación catalano-aragonesa afluye al valle del Turia. Su cerámica era estimada



Fig. 364. — Plato de cerámica hispano-árabe.
Colección Stroganoff.



Figs. 365 y 366. — Platos de cerámica muzárabe, procedentes de Valencia.

sobre todas las demás del mundo: el Senado de Venecia hace para ella una excepción en su arancel prohibitivo; se importa á Brujas y al Cairo para derramarla por Occidente y Oriente; los grandes enamorados de cosas bellas, como el rey Renato de Anjou y los Médicis, quieren poseer estos vasos, que pintan con tanta maestría los obreros semi-árabes de Paterna ó Manises. En Toscana es imitada servilmente; la cerámica florentina de esta época, no es más que una copia vulgar de la valenciana, que repite allí, en la tierra clásica del Renacimiento, los arabescos en azul y oro de hojas estilizadas. A su vez, cierto influjo italiano se deja sentir en la cerámica muzárabe valenciana del último tercio del siglo XV. A primera vista pasarían por toscanos los dos magníficos platos de Valencia, vendidos recientemente en París, que reproducimos en las figs. 365 y 366.

Las cerámicas con lustre azul y oro se empleaban también para la decoración de los suelos y muros así en España como en Persia. Algunas de estas decoraciones vidriadas árabes se han conservado en la Alhambra. De allí procede la más bella de todas las baldosas árabes vidriadas del Occidente, la famosísima placa que de la colección Fortuny pasó á la colección Osma y lleva una inscripción con el nombre de Jusuf III. Estas placas y baldosas fueron imitadas también en las fábricas de la huerta de Valencia, predominando el color azul, por lo que tomaron el nombre de azulejo y también *rajolas* (fig. 367). Más tarde las *rajolas* se hicieron industrialmente en Barcelona, pero ya sin aquella agilidad de mano de las de Valencia, donde se pintaban sin molde alguno. En Sevilla, los obreros muzárabes producían otro tipo de cerámica llamado de *cuerda seca;* los colores, antes de ir al fuego, eran separados por pequeños tabiques de grasa y manganeso, que formaban como un casetón donde se vertía el esmalte (figs. 368 y 369).

De entre los bronces árabes recordaremos como ejemplo ilustre el grifo del cementerio de Pisa, que, según unos, procede del Egipto y según otros de Mallorca, que había sido conquistada en el siglo XII por los pisanos, aliados del conde de Barcelona Ramón Berenguer III (fig. 373).



Fig. 367.—Azulejos valencianos de tradición árabe. *Cartuja de Montealegre.*

Pero acaso la más gloriosa industria de las escuelas artísticas de los árabes, son los tejidos y alfombras. También en estas artes industriales fueron maestros suyos los coptos, bizantinos y persas sasánidas, aunque ellos añadieron su gran elemento decorativo de la caligrafía. Los trazos de líneas con leyendas forman muchas veces orlas bellísimas. Damasco, Antioquía y el Cairo producían hermosas telas; los cruzados se aprovecharon estancia en Palestina para proveerse de ellas.

Los reyes de la dinastía franca, de Jerusalén, fomentaron esta industria en las tierras que gobernaban. Los califas de Egipto, los reyes árabes de la España musulmana, todos fundaron ó protegieron también las fábricas de tejidos. Los historiadores árabes, como El-Drisi y El-Makari, hablan de Almería como la comarca donde en su época se fabricaban las más bellas telas árabes de España. Jaén y Sevilla producían también gran cantidad de tejidos de seda. Después las fábricas principales se establecieron en Granada. Los tejidos granadinos del siglo XV son admirables por la belleza de color de sus entrelazados geométricos (figs. 370, 371 y 372).

Muestras de estos tejidos se encuentran en todas las colecciones, brillando con tal esplendor de color que no iguala ninguna otra tela. Algunas catedrales de España los usaron para los ornamentos del culto. La de Lérida posee un terno completo árabe, dominando la gama de oro y rojo. (Lám. XVII.)

Hoy las industrias árabes distan mucho de haber desaparecido completamente, viviendo de sus formas tradicionales; aún acudimos á Persia para comprar nuestras más hermosas alfombras, y las sedas de la India no tienen parecido





Figs. 368 y 369. — Alicatados y azulejos muzárabes.

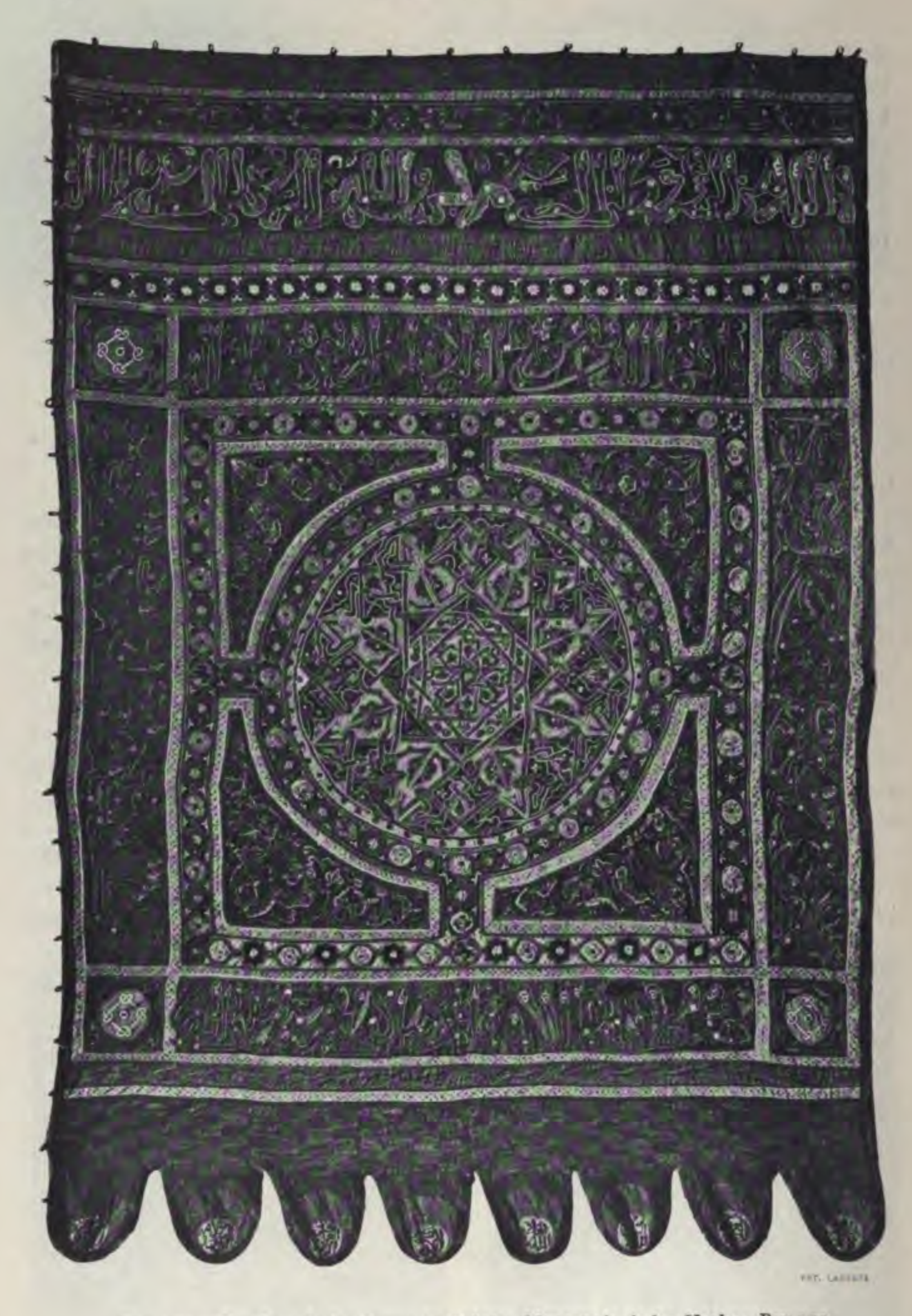


Fig. 370. — Bandera de las Navas de Tolosa. *Monasterio de las Huelgas.* BURGOS.



Fig. 371. — Tejido árabe granadino. *Colección Pascó.* BARCELONA.

entre los productos actuales europeos. Turquía y Egipto, los dos pueblos musulmanes modernizados, construyen todavía hoy muy dignamente algunos de sus edificios en formas árabes, sin imitar las formas neoclásicas de la Europa occidental.



Fig. 372. — Tejido árabe. *Colección Pascó.* BARCELONA.

Resumen. — Los árabes, antes de la predicación del Corán, apenas tenían tradición artística. En la Mesopotamia imitan las construcciones cristianas de la Siria y los castillos sasánidas. La primera mezquita de Omar, en Jerusalén, es un monumento casi bizantino, pero el tipo característico de mezquita es el de un gran patio con un muro orientado hacia la Meca. En este muro hay un nicho, llamado *mirab,* que es el lugar santo hacia el que deben dirigirse las oraciones; así, de esta forma, es la mezquita de Samara, cerca de Bagdad. Pronto este patio se enriquece con varias hileras de columnas en el lado del *mirab,* constituyéndose allí un lugar sagrado, como una basílica con múltiples naves de columnas paralelas. En Egipto las primeras mezquitas son de este tipo, pero además se constru-

yen otras de planta en forma de cruz, con cuatro brazos iguales, para los cuatro ritos musulmanes. La primera mezquita construida por los árabes en la costa Norte de Africa es la de Kairouán, cerca de Túnez. En España se conserva aún la mezquita de Córdoba, capital del califato, y varios restos importantes de palacios. La India fué la última conquista de los árabes y la dinastía de los sultanes mongoles erigió allí admirables edificios cuya riqueza decorativa es verdaderamente fantástica. Poco conocemos de la escultura musulmana, pero quedan, en cambio, infinidad de manuscritos con miniaturas persas y de las escuelas árabes de la India. En las artes menores, sus obreros hicieron prodigios en marfiles, cerámicas y tejidos.

Bibliografía — CAETANI: *Annales del Islam*, 1912. — MUSIL: *Kusejir Amra*, 1902. — BUTLER: *Expedition to Syria*, 1905. — M. DIEULAFOY: *L'art de la Perse antique*, 1885. — KONDAKOV: *Recherches archeologiques en Syrie et Palestine*. — BURGOIN: *L'art arabe*. — HERZ BEY: *Monographie de la mosquée du sultan Hassan*, 1899. — COSTE: *Architecture arabe*, 1826. — PRISSE D'AVENNES: *L'art arabe d'après les monuments du Cayre*, 1878. — LOZANO: *Antigüedades arabes de España*, 1804. — AMADOR DE LOS RÍOS: *Monumentos arquitectónicos de España*. — RADA Y DELGADO: *Museo español de antigüedades*. — SALADIN: *La mosquée de Sidi Okba à Kaïrouan*, 1903. — BEYLIE: *La Kaala des Beni-Hamad*, 1911. *Prome et Samara*, 1910. — CONDE: *Historia de los árabes en España*, 1820. — GAYANGOS: *Notice on the Kings of Granada*, 1854. — NIZET: *La mosquée de Cordoue*, 1905. — OWEN JONES: *Plans, Elevations and Sections of the Alhambra*, 1842. — SARRE: *Denkmäler Persischer Baukunts*, 1904. — SCHUBERT VON SOLDERN: *Die Baudenkmaler von Samarkand*, 1898. — FERGUSSON: *History of Indian and Eastern Architecture*, 1899. — LEBON: *Les monuments de l'Inde*.

Artes menores. — HUART: *Les calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*. — ROSEN: *Catalogue des manuscrits orientaux de la Bibliotheque de Madrid*. — DEREMBURG: *Les manuscrits arabes de l'Escorial*, 1884. — RIEU: *Catalogue of the Persian Manuscripts of the British Museum*. — RIAÑO: *Spanish Arts*, 1890. — MIGEON: *Exposition des arts musulmans*, 1903. — STANLEY LANE POLE: *Saracenic arts*. — WALLIS: *Persian Lustre Vases*, 1899. — FONT Y GUMÁ: *Les rajoles valencianes y catalanes*. — GESTOSO Y PÉREZ: *Los barros vidriados sevillanos*, 1905. — VAN DE PUT: *Hispano-moresque Ware of the fifteenth Century*.

Revistas. — *Mémoires de l'Institut Egyptien*, Cairo. — *Journal des Savants*, París. — *Recueil des notices et mémoires de la Société archeologique de Constantine*, Argelia. — *Corpus inscriptionum arabicárum*, París. — *Journal of Royal Asiatic Society*, Londres. — *Journal Asiatique*, París. — *Bulletin du Comité pour la conservation des monuments d'art arabe*, Cairo. — *Archeological Survey of India*, Londres. — *Gazette des Beaux Arts*, París. — *Burlington Magazine*, Londres. — *Les Arts*, París.



Fig. 373. — Grifo de bronce procedente de Mallorca. *Cementerio de Pisa.*



Fig. 374. — Portada de la iglesia de San Trófimo. ARLÉS.

CAPÍTULO XI

EL ARTE ROMÁNICO. — ELEMENTOS DE CONSTRUCCIÓN Y DE SU ESTILO. — LAS ESCUELAS ROMÁNICAS FRANCESAS, ANTERIORES Á LA REFORMA DE CLUNY. — LA ESCULTURA Y LA PINTURA ROMÁNICA EN FRANCIA. — LAS ARTES MENORES: ORFEBRERÍA, ESMALTES, ETC

CON el nombre de *arte románico* comprendemos hoy todos los productos del arte de la Europa occidental entre los siglos XI y XIII, cuando las razas bárbaras, fundidas con los antiguos colonos romanos, habían aprendido ya lo suficiente las técnicas de la construcción y la decoración clásica para que volviese aparecer cierta unidad en la cultura, que fué como un resplandor de la del mundo antiguo. El nombre de arte románico hace alusión á lo que estas nuevas escuelas occidentales tomaron precisamente del viejo arte de Roma. Así como á las lenguas vulgares que se formaron en las naciones de Occidente, derivadas del latín, las llamamos *lenguas románicas,* así también á las formas artísticas de este período de la Edad media, en que viven todavía los recuerdos de Roma, se les ha llamado formas románicas, estilo románico, arte románico... Es curioso observar, sin embargo, que así como al formarse las lenguas neo-latinas, no se formaron por corrupción ó evolución del latín literario, sino del latín vulgar y aun del latín de provincias, así también al formarse el arte románico no se renovaron las formas sobre la base de los procedimientos y estilos del arte imperial de Roma, sino sobre las formas que podríamos decir *dialectales* de la construcción, que se usaban en las provincias y eran á veces distintas de las de la capital.

El área de extensión del arte románico es la misma que tenía el imperio de Occidente: por de pronto, la Italia (aunque muy sujeta en este tiempo á las influencias bizantinas), después la Galia y, sobre todo, la Provenza, que puede decirse se encontraba tan romanizada que llegó á constituir una segunda Roma; después la España, la Germania del Rhin y la Bretaña, aunque ésta última



Fig. 375. — Estructura de una iglesia románica. *Catedral de Clermont-Ferrand.*

se hallaba excesivamente impregnada del elemento celta para poder participar mucho en la corriente universal.

Cronológicamente, podemos fijar en el año mil cuando empieza la época románica y dura hasta la expansión del arte ojival francés, que se adoptó por toda la Europa á principios del siglo XIII. Antes del año mil, en las naciones occidentales predominaron las formas germánicas, y por esto sería impropio llamar románico á este período, porque ni aun en la época de Carlomagno se consiguió un verdadero conocimiento del arte clásico. La sociedad de la corte de Carlomagno, con sus monjes irlandeses, con sus escuelas y academias de estudios clásicos, sus trabajos sobre la Biblia y los libros de los santos padres, era en el fondo una corte bárbara, en el sentido de no ser romana, de extraña á la sensibilidad latina. Las joyas, las ilustraciones de sus libros y las costumbres eran puramente germánicas, y este predominio atávico en la sangre de los guerreros y monjes de nuestro Occidente se conservó, puede decirse, hasta el principio del siglo XI. El período carlovingio llega, pues, hasta el año mil y desde aquí empezamos verdaderamente la época románica. Además, después del año mil, no sabemos si por la nueva confianza que sintió la cristiandad, pasada la época de sus terrores milenarios, ó porque la vida monástica se desarrolló más en Occidente, parece que se experimentó un verdadero furor constructivo y en poco tiempo la Galia, la España y las provincias renanas se cubrieron de nuevos monumentos. Es muy citada la frase de un monje de la época, Raul Glaber, quien dice que, después del año mil, la cristiandad se revistió de tantas iglesias que parecía como si llevara un nuevo vestido de esplendente blancura. Con el gran trabajo y la emulación de tantos edificios nuevos, los monjes se familiarizaron con las formas constructivas y se atrevieron á audaces invenciones. La época románica se caracteriza principalmente por la gran importancia que toman las bóvedas en los edificios, y esta seguridad en construir no podía adquirirse sino con mucha práctica.

Los edificios antiguos cubrían el suelo de las provincias del imperio, y en las grandes termas abovedadas, en los corredores de los circos los monjes de la Edad media aprendieron muchos de los procedimientos de su arte de construir. En algunas provincias en que abundaba la piedra, los romanos habían fabricado bóvedas aparejadas, y éstas fueron las que se imitaron en la Edad media, más bien que la típica construcción imperial romana de la capital, de ladrillo y hormigón, revestida de estucos. Los monumentos románicos por lo común son de piedra y con las bóvedas también de piedras talladas. La forma

de las bóvedas es, por lo común, de medio punto ó de cañón seguido, pero llevan á menudo unos arcos de refuerzo que se llaman *arcos torales* y forman como las costillas del gran cilindro de piedra que cubre el edificio. Estas costillas, ó arcos de refuerzo, son ya de tradición romana, pues las encontramos en las bóvedas del Nínfeo de Nimes del anfiteatro, de Arlés y de muchos edificios del Oriente, cubiertos también con piedra. En las iglesias cristianas de la Siria ya hemos hecho notar el gran papel que juegan estos arcos torales. Sin embargo, es fácil que los constructores románicos del Occidente los copiaran de modelos romanos que se encontraban en el lugar mismo, sin necesidad de tener que pensar en estas lejanas influencias del remoto Oriente.



Fig. 376. — Claustro de San Trófimo. Arlés.

No era sólo la bóveda de cañón, con los arcos torales, la única que emplearon los arquitectos de este período de la Edad media, sino que fué aplicada también la bóveda por arista y la cúpula. Cuando una iglesia tenía tres naves, á veces la central se cubría con bóveda cilíndrica de cañón y las otras dos, laterales, con bóvedas por arista, ó bóvedas de cuarto de círculo, que contrarrestaban su empuje (fig. 375). La cúpula era empleada para el crucero, ó sea el cruce de la nave longitudinal con la nave transversal, que la atraviesa formando cruz; para estas plantas cruciformes de encuentro de dos cañones seguidos, los romanos emplearon más á menudo la bóveda por arista, pero los monjes y constructores de la Edad media románica prefirieron la cúpula; una cúpula tosca de piedra, á veces peraltada, que se manifestaba al exterior en forma de torre ó campanario colocado en el centro de la iglesia, salvo algunas pocas excepciones de cúpulas extradosadas de Francia y España.

La mayor parte de los edificios que se conservan de esta época son iglesias. Tienen una planta bastante fija y que recuerda la de las antiguas basílicas, con naves longitudinales y una nave transversal, que forma el llamado crucero. Las naves longitudinales pueden ser una sola ó tres, y, por excepción, cinco, que se continúan á veces más allá del crucero, por detrás del ábside mayor, formando lo que se suele llamar en castellano la *jirola,* donde se abren también capillas. La jirola es más propia de los grandes monumentos de la última época del pe-

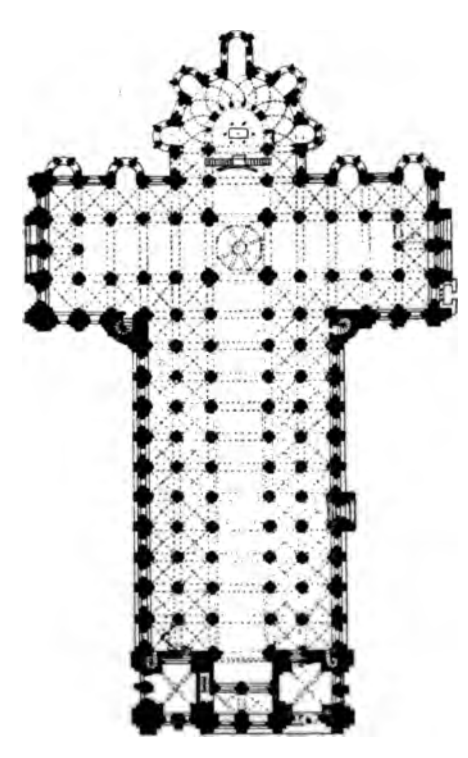


Fig. 377.—Planta de San Saturnino. TOLOSA.

ríodo románico que construyen los monjes de Cluny, pero se encuentra también en edificios anteriores.

La cúpula se apoya sobre trompas en los ángulos del cuadrado; alguna vez también se usó el sistema de pechinas para pasar á la forma octogonal. A veces, un tramo de la nave mayor de medio punto, corresponde á dos de las naves menores, debiendo venir, por consiguiente, un pilar intermedio.

El poco respeto ó ignorancia de las proporciones de los órdenes antiguos, da una gran libertad á los artistas románicos; los constructores no tienen que sujetarse á medidas determinadas para las columnas y pilares, y las iglesias se levantan sin más límites en su altura que los que exige la estabilidad del edificio. Cuando se emplean aún columnas cilíndricas ó poligonales, están talladas en sillares pequeños, como todo el resto de la construcción, á diferencia de los edificios construídos en los tiempos anteriores por las razas bárbaras, para los que se utilizaban fustes de una sola pieza, muchas veces arrancados de los edificios romanos. Los capiteles románicos son variadísimos, el tipo más sencillo es el del mismo cubo de piedra, un poco redondeado en su parte inferior para enlazar con la sección circular de la columna ó pilastra. Pero, por lo común, los capiteles están decorados con hojas, que más ó menos acertadamente quieren imitar los capiteles corintios, ó con entrelazados, recuerdo de los temas geométricos del período carlovingio. Otros motivos favoritos de los escultores románicos de capiteles, son las figuras de animales estilizados: leones, grifos, introducidos por la moda de las telas de Persia, por los marfiles y las armas importados del Oriente. Hay, por fin, en los capiteles románicos, series de representaciones bíblicas, escenas del Génesis y del Nuevo Testamento, de las labores del campo, de las artes y las industrias de la vida medioeval.

Las basas de las columnas acostumbran á ser una simple imitación de la base ática antigua, pero es muy común que en los ángulos, entre las molduras circulares y el plinto cuadrado, hayan motivos de escultura, como pequeñas hojas ó animales estilizados. Este recurso ornamental para enlazar el círculo con el cuadrado, estaba ya en uso en la antigüedad clásica, como se puede ver en las columnas romanas de Pozzuolo y en el foro de Pompeya.

Los arquitrabes desaparecen generalmente en las construcciones románicas.



Fig. 378. — Exterior de la iglesia de San Saturnino. TOLOSA.

Por lo común, encima del capitel ó en el arranque de la bóveda corre una simple moldura ó ábaco, á veces decorado con figuras y relieves vegetales. Exteriormente, terminan el muro del edificio fajas de molduras elementales, pero otras veces hay en lo alto, rematando las paredes de la fachada, varias arcuaciones ciegas, sosteniendo ménsulas, que vienen á formar una zona horizontal de ornamentación arquitectónica sobre la que apoyan las primeras tejas de la cubierta. Los contrafuertes de las bóvedas son principalmente interiores, formando pilastras que apoyan los arcos torales; pero á veces en las fachadas se acusan también las costillas de la bóveda de la nave con contrafuertes que son, sin embargo, poco desarrollados. Las iglesias románicas son principalmente monacales, y como los monjes entraban en el coro y en la iglesia desde el convento, esto hace que las fachadas tengan poca importancia. Forman notable contraste con el valor extraordinario que adquieren más tarde las fachadas en las catedrales góticas, obras laicas que el pueblo estaba orgulloso de enriquecer exteriormente con sus portales llenos de estatuas y esculturas.

La iluminación de las iglesias románicas es muy variada; algunas, las que tienen la nave central más alta que las dos laterales, se iluminan como las basílicas antiguas, por ventanas que abren en este espacio de muro, entre las alturas de las naves; otras reciben la luz sólo por la torre central del crucero y por el rosetón circular de la fachada. Muchas de estas iglesias están orientadas como las primitivas basílicas cristianas; si es posible, se conserva la tradición de levantar la iglesia con sus naves en sentido de Este á Oeste. En los monasterios, el claustro suele estar adosado á la pared del Mediodía, para no hallarse en invierno bajo la sombra de la iglesia.


Fig. 379. — Catedral del Puy

No es aún perfectamente conocido todo el proceso de evolución del arte románico y las causas de su desarrollo. No tenemos todavía perfectamente puntualizada el área de sus diferentes escuelas locales, ni los caminos por donde se extendió de una provincia á la otra. Todo él ofrece, sin embargo, cierta unidad en sus elementos, que podría provenir de que estas obras fueron ejecutadas, en su mayor parte, por los monjes de la orden benedictina, que era entonces la única de Occidente. Algunas diferencias de escuela se empiezan á notar, sin embargo, en el modo de disponer los conjuntos, y, sobre todo, en los sistemas de bóvedas empleados en grupos regionales de iglesias.

Nosotros empezaremos nuestro estudio del arte románico por el de las escuelas francesas, porque se desarrollan en condiciones más normales, no están como las de España en contacto con un pueblo exótico y avanzado, como eran los árabes, ni tienen como las de Italia una tan obsesionante visión de los monumentos clásicos.

De todas las escuelas francesas la que conserva más formas de los edificios romanos es la de la Provenza, donde ciertas fachadas, como las de Arlés, podrían considerarse como las últimas producciones del arte romano moribundo. Hoy se empieza á dudar que estas fachadas provenzales, cronológicamente, sean las obras más antiguas de la arquitectura románica francesa, pero por su estilo y su espíritu son las que están más en relación con las tradiciones romanas. Construídas de grandes piedras, en lugar de los pequeños sillares románicos, las naves laterales sirven de contrafuerte á la nave central de medio punto, y por esto son sus bóvedas de sección de cuarto de círculo. En el crucero se levantan, generalmente, torres ó ciborios de dos pisos, que es por donde se iluminan las naves de estas iglesias; pero su aspecto más característico, en el exterior, son las fachadas con columnitas, de proporciones y aspecto semejantes á los de las columnas corintias y con frisos imitados de los antiguos sarcófagos cristianos (figs. 374 y 376 y lám. XVIII). Las principales iglesias de este grupo de la Provenza, son las de Carpentras, Nimes, Cavaillon, las dos de Arlés: San Gil y San Trófimo, y la catedral de Aviñón. Las dos de Arlés son las más famosas,



Detalle de la fachada de la iglesia de San Trófimo. ARLÉS.



sobre todo por sus fachadas en su interior son dos iglesias de una gran simplicidad, casi sin esculturas. La de San Trófimo parece haber sido consagrada en 1152.



Fig. 380. — Catedral de Angulema.

Vecina de la escuela provenzal es la de Aquitania, que geográficamente se extiende á los territorios del Sur y el Este del Loira. Esta escuela meridional, que podríamos llamar lemosina, tiene su monumento más importante en la gran iglesia colegiata de Tolosa, consagrada á su patrón San Saturnino. Es una magnífica basílica de cinco naves, con crucero y con jirola, porque dos de las naves laterales dan la vuelta al altar mayor y es donde se abren las capillas (fig. 377). La disposición de la jirola es esencialmente francesa; ya veremos que las catedrales románicas del Rhin no tienen este elemento, de consecuencias más tarde felicísimas para el arte. La iglesia de San Saturnino es acaso, como estructura, la obra maestra de la arquitectura románica francesa, y al ocuparse de ella y de su solución del ábside, con jirolas y capillas, se ha recordado que la iglesia merovingia de San Martín de Tours tenía también un hemiciclo alrededor del sepulcro del santo, que podría ser la primera tentativa francesa de este elemento característico. La escuela de Tolosa, fuera de la jirola, no tiene en su estructura un procedimiento fijo para la construcción de las bóvedas, pues unas veces las naves laterales están cubiertas con bóvedas en sección de cuarto de círculo, otras con bóvedas por arista de uno ó dos pisos. El Languedoc era en estos siglos el centro más brillante de la cultura occidental y se comprende que se aprovechara de todos los métodos más adelantados que apareciesen en los territorios vecinos. Así como en la corte de Tolosa la poesía de la Edad media comenzó á dar los primeros frutos nacionales en lenguas vulgares, así también las formas románicas aparecen en el Languedoc más maduras y avanzadas que en ninguna otra parte. Las costumbres mismas, el régimen del Estado y la libertad civil, que en la corte de Tolosa parecían anticiparse á las de la sociedad moderna, contrastaban con las de los territorios del otro lado del Loira. Estas dos naciones tenían que chocar por fuerza, y á costa de la destrucción del condado de Tolosa, producir la unidad de Francia, con la excusa de la


Fig. 381. — Santa María la Grande Poitiers.

herejía de los albigenses, que determinó la cruzada de Simón de Montfort.

Después de la destrucción del condado de Tolosa, los artistas provenzales tuvieron que emigrar en su mayoría, y así se extendió la influencia del arte provenzal por Italia y España. Este hecho es conocidísimo, por lo que se refiere á los poetas provenzales ó trovadores, que brillaron en la corte de los reyes de Castilla y de Aragón y en Italia. En cuanto á las artes plásticas, algo parecido debió ocurrir, aunque no ha sido todavía bien estudiado; la influencia provenzal, sin embargo, aparece en los relieves de Antelami, un escultor románico primitivo de Módena, y provenzal parece ser el arte de la catedral antigua de Barcelona, de la que se conserva una puerta de mármol en el claustro de la catedral gótica actual. El gran escultor maestro Mateo, que firma la puerta de la Gloria de la catedral de Santiago de Galicia, debió aprovecharse de esta dispersión de los artistas provenzales y aprender también de ellos, como los poetas gallegos aprendieron de los trovadores. Porque sería insensato suponer que un monumento tan perfecto como la Puerta

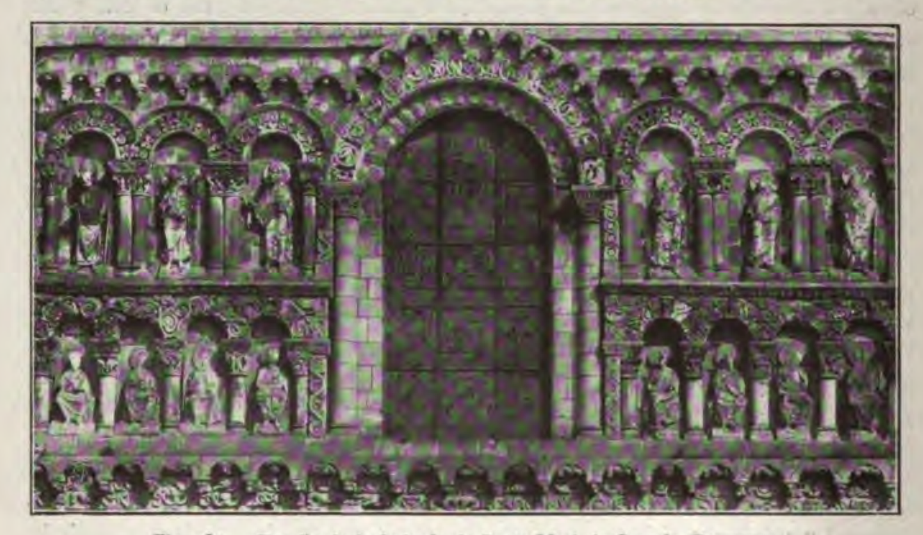

Fig. 382. — Detalle de la fachada de Santa María la Grande. Poitiers.



Fig. 383. — Vista de conjunto de la iglesia de San Front de Perigueux.

de la Gloria, de Santiago, apareciera allí, en el ángulo noroeste de España, sin ningún precedente ni tanteo preliminar.

Otra escuela románica francesa es la de la Auvernia ó Francia central, á la que se relacionan monumentos tan importantes como la catedral del Puy, las iglesias de Clermont y Nuestra Señora la Grande, de Poitiers.

En esta escuela, las iglesias de ciertas dimensiones tienen siempre jirola en el ábside y en las naves laterales dos pisos, uno inferior, cubierto de bóvedas por arista, y otro superior, que forman las tribunas. Arquitectónicamente, la Auvernia, que es el riñón central de la Francia, parece ser tenida hoy como el primer centro del arte románico. La catedral del Puy fué consagrada ya el año 966, siendo, pues, anterior de mucho á las iglesias de San Saturnino de Tolosa y de Arlés, de que habíamos hablado como las obras típicas de las arquitecturas tolosana y provenzal. En cambio, por su escultura las iglesias de Auvernia son más bien pobres; parece como si sus decoradores no tuvieran delante de la vista más que los modelos del arte galo-romano de la Francia central, que no era de mucho tan refinado como el de la Provenza. Exteriormente, en los muros laterales, muestran estas iglesias una decoración arquitectónica formada por arcos de grandes dimensiones aplicados á las paredes y se usa también el sistema de la policromía natural en las fachadas, con combinaciones de piedras de distinto color, que era ya tradicional de la época carlovingia (fig. 379). El riñón de la Francia central es de formación volcánica y se encuentra allí una roca basáltica azul que combina admirablemente con la caliza amarilla.

Algunas veces el frontis de la iglesia está flanqueado por cuerpos altos, como en la catedral del Puy, ó por torres bajas cubiertas de piedra, de una forma casi cónica muy original, como se puede ver en la catedral de Angulema



Fig. 384.—Interior de la iglesia de San Front de Perigueux.

y en Nuestra Señora la Grande, de Poitiers (figs. 380 y 381). En la catedral de Angulema hallamos la misma disposición de arcos decorativos en la fachada que en la catedral del Puy, sólo que, en lugar de ser la decoración de simple policromía natural, es de esculturas dispuestas ingenuamente dentro de los arcos, á modo de nichos. El mismo sistema se ha adoptado para decorar la elegante iglesia de Nuestra Señora de Poitiers, que ha llegado hasta hoy casi intacta (fig. 382); como no es un edificio tan grandioso como la catedral de Angulema, no se advierte tanto el contraste entre el arte del arquitecto y el del escultor, y por esto la obra resulta en conjunto mucho más armónica.

Las cúpulas van apareciendo en estas iglesias como si quisieran suplantar las bóvedas de cañón; la catedral de Angulema tiene la nave cubierta con cúpulas, y asimismo aparecen éstas como principal elemento de la bóveda en Cahors, Solignac y otros monumentos de la Francia central. Pero el ejemplo más famoso de cúpulas formando la estructura principal de la iglesia, es el de San Front de Perigueux, que con sus cinco grandes cúpulas sobre pechinas, apoyadas en pilares cuadrados, parece repetir con carácter románico la planta bizantina de San Marcos, en Venecia, y de los Santos Apóstoles, en Constantinopla (figs. 383 y 384).



Fig. 385. — Vista general de la ciudad y el castillo. Foix.

El *fenómeno* de San Front de Perigueux se había explicado hasta aquí por una influencia veneciana, porque los venecianos tenían en Limoges una especie de colonia y hacían un importante comercio en la Francia central; pero ahora el asunto ha sido nuevamente debatido por los que se han empeñado en buscar



FOT. MAYMÓ

Fig. 386. — Vista exterior de las murallas y torre de la Justicia. Carcasona: la Cité.

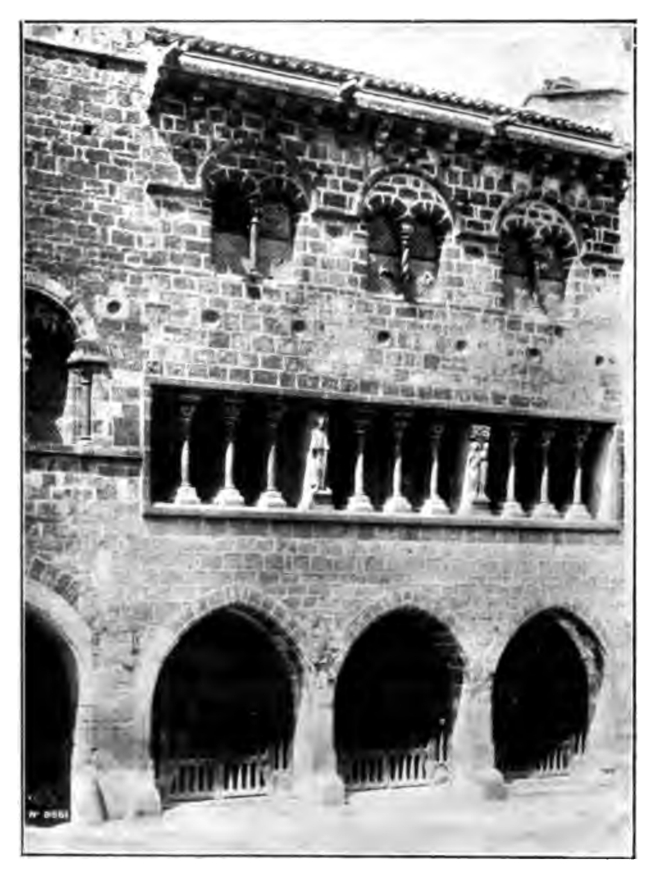


Fig. 387. — Casa comunal románica de San Antonino. Departamento de los *Alpes Marítimos.*

antecedentes en tierra francesa de este extraño monumento. Realmente, la iglesia de San Front de Perigueux no tiene, con las iglesias bizantinas construídas en ladrillo, más que un parecido de planta, pero la construcción es completamente distinta, y las proporciones también distintas, con sus altas cúpulas de piedra levantadas en lo alto.

Y en verdad, San Front de Perigueux no es un monumento aislado; ya hemos visto que tenía también una estructura con cúpulas la catedral de Angulema y que Nuestra Señora la Grande, de Poitiers, poseía remates con cúpulas alargadas. Además, la iglesia de San Front ha sido notablemente restaurada en estos últimos años por arquitectos sugestionados de señalada influencia bizantina, y así no podemos conocer lo qué tenía de original francés y lo qué era de importación veneciana y oriental. Sus formas han sido recientemente imitadas en las poco inspiradas catedrales que con grandes sumas ha pretendido levantar en nuestros días la piedad católica francesa: la basílica del Sagrado Corazón, en lo alto de Montmartre, en París, y la iglesia de Nuestra Señora de Fourbières, sobre una colina que domina á Lyón.

Otra escuela modesta en sus orígenes, pero de incalculables resultados, porque puede decirse que es la que producirá más tarde el arte benedictino cisterciense, es la de Borgoña. En esta región central de Francia, todo el esfuerzo de los constructores está en familiarizarse con las bóvedas por arista, que con los arcos diagonales, llamados aristones, son las verdaderas bóvedas de la Edad media. Los arquitectos de Borgoña disponen primero las bóvedas por arista á la romana, ó sea, sin aristones, en las naves laterales, después se atreven ya en la nave mayor, y así van lanzando cada vez las bóvedas en espacios y

plantas mayores. La obra capital de la escuela de Borgoña era la gran iglesia de la abadía de Cluny, de cinco naves, construída en los años que van del 1088 al 1131; pero como esta casa benedictina fué el centro de un arte que se extendió después por toda Europa, hablaremos de ella al tratar en un capítulo aparte del estilo clunicense.

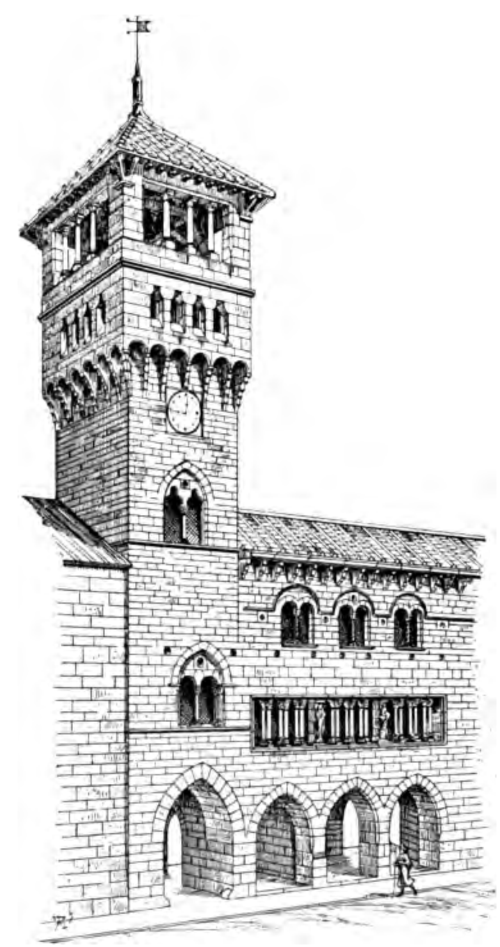


Fig. 388. — Casa comunal románica de San Antonino *(según reconstrucción de Viollet-le-Duc).*

En el Norte de Francia está bien caracterizada la escuela de Normandía, que por la invasión de los normandos en Inglaterra, en el siglo XI, tenía que extenderse al otro lado del canal. Las iglesias normandas son altas, armoniosas y bien dispuestas, y con luz suficiente, que se ve que era la preocupación principal de estos juiciosos constructores del Norte de Francia. Como que esta iluminación exigía en aquel clima que la nave central fuese más alta que las laterales, para poder abrir ventanas en los muros, por esto en un principio la nave mayor fué cubierta de madera, con armaduras, ya que no hubieran podido contener el empuje de una bóveda de cañón en aquella altura; pero después, al familiarizarse los constructores con las bóvedas por arista, en el período de transición del gótico al románico, estas naves fueron modificadas, substituyendo la antigua cubierta de madera por las bóvedas de arista. La decoración del estilo normando es sumamente característica; no tiene apenas motivos escultóricos, sino que los frisos y archivoltas, como los capiteles, están revestidos de ornamentos geométricos bien estudiados que producen, con alguna monotonía, un efecto de riqueza obtenido con poco trabajo. (Lám. XIX.) Estas zonas y fajas de la decoración normanda se encuentran también en los monumentos ingleses del siglo XII; es famosa, por ejemplo, la llamada cripta normanda de la catedral primada de Cantorbery. Las formas decorativas geométricas del estilo normando se implantan también en Sicilia, donde los audaces aventureros del Norte de Francia fundaron un reino, conquistando la isla de los árabes. Ciertos ábsides de iglesias sicilianas se confundirían con ábsides de catedrales inglesas ó francesas de las regiones donde



Fig. 389. — Pilar central del pórtico de la iglesia de Souillac.

el estilo normando estaba más difundido.

En Francia son numerosos los castillos que conservan restos de las primitivas fortalezas románicas, aunque después sobre ellas se hayan superpuesto nuevas construcciones durante la época gótica y el Renacimiento. Los castillos feudales de esta época tenían todos, por lo común, una torre circular ó cuadrada, llamada el *donjon*, donde habitaba el señor con su familia y servidumbre. El *donjon* tenía, por lo regular, dos ó tres pisos, con una sola habitación en cada planta; la inferior estaba destinada á depósito de armas, granos y alimentos; en el piso principal estaba la sala, donde toda la familia hacía, puede decirse, la vida en común, pues servía de comedor y aun de dormitorio; las partes altas estaba destinada á la servinumbre más adicta. A veces esta gran torre tenía otra torrecilla adosada, para la escalera, y ambas estaban separadas del resto de la fortaleza por un foso interior; fuera de esta torre había otro recinto más grande, también con un nuevo foso exterior, donde se hallaban las granjas de las familias de los siervos y los establos para el ganado. En los castillos más importantes esta muralla exterior, que se llamaba cortina, estaba á veces interrumpida por torres distanciadas regularmente, con almenas y un camino de ronda. Un ejemplo magnífico de castillo así defendido con murallas y torres, es el de Foix, en lo alto de una roca que domina la ciudad (fig. 385). En el Mediodía de Francia el mayor de todos estos recintos fortificados es el de la Cité, de Carcasona, pues aunque una parte de sus murallas sea de la época visigoda, las grandes puertas y torres son de estos siglos de la Edad media. Dentro de la Cité de



A



B

IGLESIAS ROMÁNICAS DE NORMANDÍA

A. Iglesia de la Trinidad, en Caen. — B. Catedral de Bayeux.



Fig. 390. — Pórtico de San Lázaro. AUTÚN.

Carcasona están todavía las dependencias antiguas, calles enteras formando una urbanización típica medioeval con sus pórticos y plazas, y dos ó tres iglesias, como correspondía á un castillo de tan vasto emplazamiento (fig. 386). Por lo común, los campamentos permanentes de las guarniciones tenían una iglesia aislada, y así se ve en el recinto fortificado de la Clusa, en un paso del Pirineo, y cuando el castillo no era muy grande, una de sus cámaras servía de capilla.

Las obras públicas más importantes del período románico, las más celebradas en antiguas tradiciones, eran los puentes, casi siempre estrechos y, si podía ser, de un solo arco, para evitarse el trabajo de cimentación de las pilas. Esto obligaba á construir arcos atrevidísimos que se apoyaban sobre las rocas á cada lado del cauce de los ríos. Sin embargo, en los grandes ríos tenían que construirse puentes de varios tramos. El más famoso en Francia, por este tiempo, puede ser el de Aviñón, que hizo construir San Benezet, sobre el Ródano, á imitación de un antiguo puente romano. El puente del Bonpás, también en Provenza, sobre la


Fig. 391.— La Virgen de la Anunciación (*Museo de Tolosa.*)

Durance, obligó á cambiar el nombre de Malpás que tenía aquel paraje desde muy antiguo. En Francia, en general, faltan monumentos civiles de este período románico; los grandes palacios de las ciudades fueron reedificados en la época gótica, que es verdaderamente cuando el genio francés dispuso de su estilo nacional más característico. Una casa comunal se ha conservado todavía de época románica en el pueblo de San Antonino, citada ya por Viollet-le-Duc, que propuso su restauración (figs. 387 y 388).

Todos los edificios románicos franceses tienen, por lo regular, una historia muy confusa en sus orígenes y se hace difícil precisar exactamente el año y hasta á veces el siglo en que fueron construídos. Muchos de los archivos eclesiásticos de Francia fueron destruídos cuando la revolución, y así hemos de atenernos, careciendo de documentos, á las fechas y noticias que proporcionan las crónicas monásticas que fueron ya copiadas y publicadas por los eruditos del Renacimiento. Pero los cronicones monacales, anteriores al año mil, no pasan de ser una especie de notas ó efemérides muy lacónicas que siempre dejan lugar á dudas en cuanto á su exactitud. Más tarde, después del año mil, parece como si renaciera el sentido tradicional de la historia y los monjes se apresuran á ordenar sus recuerdos en forma literaria, aunque algunas veces, para aumentar los méritos y antigüedad de la casa, aceptan también tradiciones y fechas equivocadas que den lustre á su monasterio.

Esto hace que las fechas que proporcionan las fuentes literarias para los monumentos medioevales, sean á veces rectificadas y corregidas por los historiadores modernos, que á cada instante pretenden hallar errores en los cronicones antiguos, examinando escrupulosamente los mismos monumentos de que hablan, comparando los unos con los otros, y, sobre todo, analizando el estilo y los temas representados. Así se han creado dos clases de eruditos, que son antagónicos, irreconciliablemente enemigos y siempre en desacuerdo en los estudios del arte medioeval: los archivistas, que se atienen al documento literario, á la información escrita, y los estilistas, que fijan la fecha atendiendo únicamente al estilo; es decir, á lo que les dicen las piedras del monumento, porque para ellos, prácticos y acostumbrados á esta clase de estudios, pequeños detalles, que para los demás pasan desapercibidos, son fuente segura de criterio y más firme base de información.

Ambos métodos son pésimos, empleados separadamente. El dar fe ciega á



Fig. 392.—Capitel del claustro de San Esteban. *(Museo de Tolosa.)*

los textos literarios escritos en una época en que el sentido crítico estaba tan amortiguado como en estos siglos de la Edad media, se presta á infinidad de errores, pues, sin ningún género de duda, se ha podido comprobar no pocas veces la falsedad ó equivocación de algunas fechas señaladas por las crónicas y documentos. Pero el rehusar también, en la generalidad de los casos, los documentos antiguos como fuente aprovechable de información, es despreciar un verdadero arsenal de noticias ciertas, conservadas en la historia, algunas veces abultada ó deformada por los monjes, pero otras veces sincera, verídica y exacta. Ocurre á menudo que, después de haber creído rectificar una fecha dada por las fuentes literarias, los *estilistas*, observando con más detención el monumento, tienen que confesar que han sido ellos los que incurrieron en error; pretendiendo



Fig. 393.—Capitel del claustro de San Esteban. *(Museo de Tolosa.)*



Fig. 394.— La Virgen del Claustro. *Catedral de Reims.*

corregir el dato que les daba la tradición escrita, sólo por el examen superficial del edificio, caían en un nuevo error, acaso más grave que el primero. Ambos pueden equivocarse: el documento antiguo y el crítico moderno, pero es más fácil que yerre éste último, y por lo menos, mientras no se pruebe lo contrario, *hasta la evidencia,* precisa atenerse, para fijar la fecha de un monumento, á la época que señalan los documentos ó la tradición.

Podrían citarse innumerables casos de las auto-rectificaciones de los críticos modernos, pero recordaremos sólo el que relata, de su propia experiencia, el gran arqueólogo francés Viollet-le-Duc, en su *Diccionario razonado de la arquitectura francesa.* Además de sabio ilustre, Viollet-le-Duc era gran arquitecto y fué el restaurador oficial de los monumentos de Francia en tiempo de Napoleón III. Conocía admirablemente la arquitectura gótica y, más que nadie, las catedrales francesas, y refiriéndose á esta experiencia suya, confiesa que siempre le había parecido equivocada la fecha señalada por los documentos para la construcción de la catedral de Sens. La composición era tan extraordinariamente prematura, que no parecía ser verdad que, á principios del siglo XIII, se hubiese levantado un edificio tan perfecto y tan dentro ya del estilo gótico. Pero nombrado por el gobierno para verificar importantes reparaciones en el edificio, examinándolo minuciosamente en sus entrañas, desmontándolo y montándolo de nuevo, Viollet-le-Duc pudo convencerse, por ciertos detalles de la construc-

ción, de que la obra era efectivamente de principios del siglo XIII, tal como decían los pergaminos, y de que si el edificio, por su estructura, se anticipaba prodigiosamente al arte de su tiempo, en construcción era antiguo y los métodos empleados para levantarlo eran aún muy primitivos.

En España conócense varios casos de errores parecidos de los críticos *estilistas*. La historia, abandonada á su albedrío, oscilaría entre una variedad de opiniones desconcertante; después de haberlos hecho demasiado antiguos, hoy es moda rejuvenecer los monumentos y contradecir con excesiva perspicacia las actas de consagración, firmadas por multitud de testigos, y los contratos contemporáneos, por los que se encarga la obra y se describen los elementos principales del edificio.

Todo lo que hemos dicho de los monumentos arquitectónicos, debe decirse aún con mayor razón de la escultura; es natural que para las obras decorativas tengamos menos documentos y noticias literarias que de los grandes edificios, como catedrales é iglesias monásticas importantes. Y, sin embargo, la historia de los orígenes de la escultura francesa medioeval interesa hoy acaso más que la de la arquitectura. En la segunda mitad del siglo XIII la escultura francesa llega á una perfección que permite compararla con la escultura griega; las fachadas de las catedrales góticas se llenan de imágenes preciosas que tienen sus antecedentes en el período románico.

El estudio de los orígenes del arte y las leyes de su formación interesa siempre, como un gran fenómeno psicológico, pero cuando una escuela artística alcanza la cúspide de la perfección, como en la Grecia clásica ó en la Francia medioeval, el saber por qué vías ó caminos se ha llegado á aquel extremo de belleza, ya no es un simple afán de conocimiento, sino un deseo de ternura y de amor, como se desearía haber asistido á la infancia y al crecimiento de la mujer querida, que se ha conocido sólo en los bellos días de la juventud, como dechado ya de modelada hermosura.

Desgraciadamente hay que confesar que poco sabemos de los orígenes de la escultura francesa, acaso menos aún que de la escultura griega. La arqueología medioeval está en muchos conceptos más atrasada que la arqueología clásica. Poco ó nada se ha hecho para reunir los tipos, ordenarlos metódicamente y clasificarlos por escuelas, como en la escultura griega.

En un principio se creyó que la Provenza era el



Fig. 395. — Esculturas del pórtico real. *Catedral de Chartres.*



Fig. 396. — Esculturas del pórtico real. *Catedral de Chartres.*

lugar donde habían subsistido las tradiciones clásicas, y así la escuela provenzal de escultura pasaba por ser la más antigua. Ya hemos visto cómo se ha rectificado este criterio y que hoy se acepta una fecha mucho más moderna para las fachadas de San Trófimo y San Gil, de Arlés. ¿Dónde están, pues, estos comienzos, dónde los orígenes del gran arte estatuario de la Francia medioeval? La respuesta es todavía un enigma.

Para dar una idea de la confusión que reina en el campo de estos estudios, citaremos sólo que en la reciente *Historia del Arte*, de Andrés Michel, se señala, como un primer ejemplo de escultura francesa románica, el pobre dintel de una iglesia del Pirineo, en San Ginés des Fonts, fechada por una inscripción el año 1020. Hay que confesar que el ejemplo no pudo ser peor escogido; en primer lugar, San Ginés des Fonts no era entonces tierra francesa, sino que, por pertenecer el Rosellón al condado de Besalú, estaba dentro de la zona de la escuela catalana; después, no es en una pobre iglesia de montaña donde hay que buscar los primeros embriones de un gran arte, sino más bien sus deformaciones rurales; por fin, la piedra granítica de la localidad resulta la más impropia para la escultura y suficiente para detener la mano del más hábil decorador.



Figs. 397 y 398. — La Anunciación. Grupo llamado de los Gemelos. *Catedral de Chartres.*

Sea como fuere, á principios del siglo XII aparecen tres conjuntos capitales de escultura románica francesa, y ellos, por sí solos, ya son dignos de la mayor fama, aunque no conozcamos sus antecedentes ni la manera cómo se llegó á su formación.

Estos son el pórtico con relieves de Moissac, el pórtico de Vezelay y la puerta con relieves de San Lázaro, en Autún. La abadía de Moissac tuvo una importancia extraordinaria en esta época; puede decirse que era la más importante del Languedoc y estaba íntimamente relacionada con los principales monasterios de Francia y España. Sabemos que sus abades mantenían activa correspondencia con los de Ripoll, y en sus claustros hay capiteles muy parecidos á los del claustro de Silos. Es natural que esta rica abadía fuera un centro de arte y de cultura, y así no es de extrañar que se decorara su iglesia con un gran portal lleno de relieves. La escena del tímpano es la visión, descrita por San Juan en el Apocalipsis, del Señor en un trono entre cuatro animales y veinticuatro ancianos, con cítaras y coronas. (Lám. XX, A.) La obra es maravillosa de imaginación y movimiento, los más celebrados artistas contemporáneos no sabrían ejecutar un cuadro que le superara en nerviosa intensidad; las largas figuras de ángeles, las retorcidas de los ancianos parecen haber salido ya de las manos de un ultrarrefinado y enfermizo artista decadente de estos tiempos.



Fig. 399.—Relieves decorativos del portal de la iglesia de San Lázaro de Avallón.

Reproducimos también el pilar que divide la entrada de la iglesia de Souillac, cuyo tipo encaja perfectamente dentro de la escuela de Moissac, para que se vea hasta qué grado de movimiento pudo llegar aquella escuela de escultura (figura 389). Y. sin embargo, en los centros monásticos de la Francia románica, el pórtico de Moissac tenía que ser superado todavía por nuevos prodigios de escultura. Vezelay era una abadía de Borgoña, dependiente de Cluny, en la que, según tradición, se conservaban las reliquias de Santa Magdalena. Esto atraía allí á infinidad de peregrinos, y, con sus limosnas, pudo construirse una gran iglesia que todavía se halla en pie. La escena representada en el tímpano de la puerta principal es el descendimiento del Espíritu Santo, que llueve en rayos desde las nubes sobre las estatuas de los apóstoles, algunas de ellas hoy decapitadas. En el centro, aparece el Señor, dentro de una aureola almendrada. (Lám. X X, B.)

Así como Vezelay creía guardar las reliquias de Santa Magdalena, Autún pretendía poseer el cuerpo de San Lázaro. Por esto en el tímpano de su iglesia se representó una escena de resurrección y de juicio. La figura del Señor está como aplastada en el centro, ángeles larguiruchos y rígidos demonios se disputan las almas, figuradas por pequeños seres humanos que se retuercen en convulsión (fig. 390). En el pilar que divide la entrada se representó á San Lázaro



A.—Relieve del tímpano de la puerta de la iglesia de Moissac.



B.—Relieve del tímpano de la puerta de la iglesia de Vezelay.

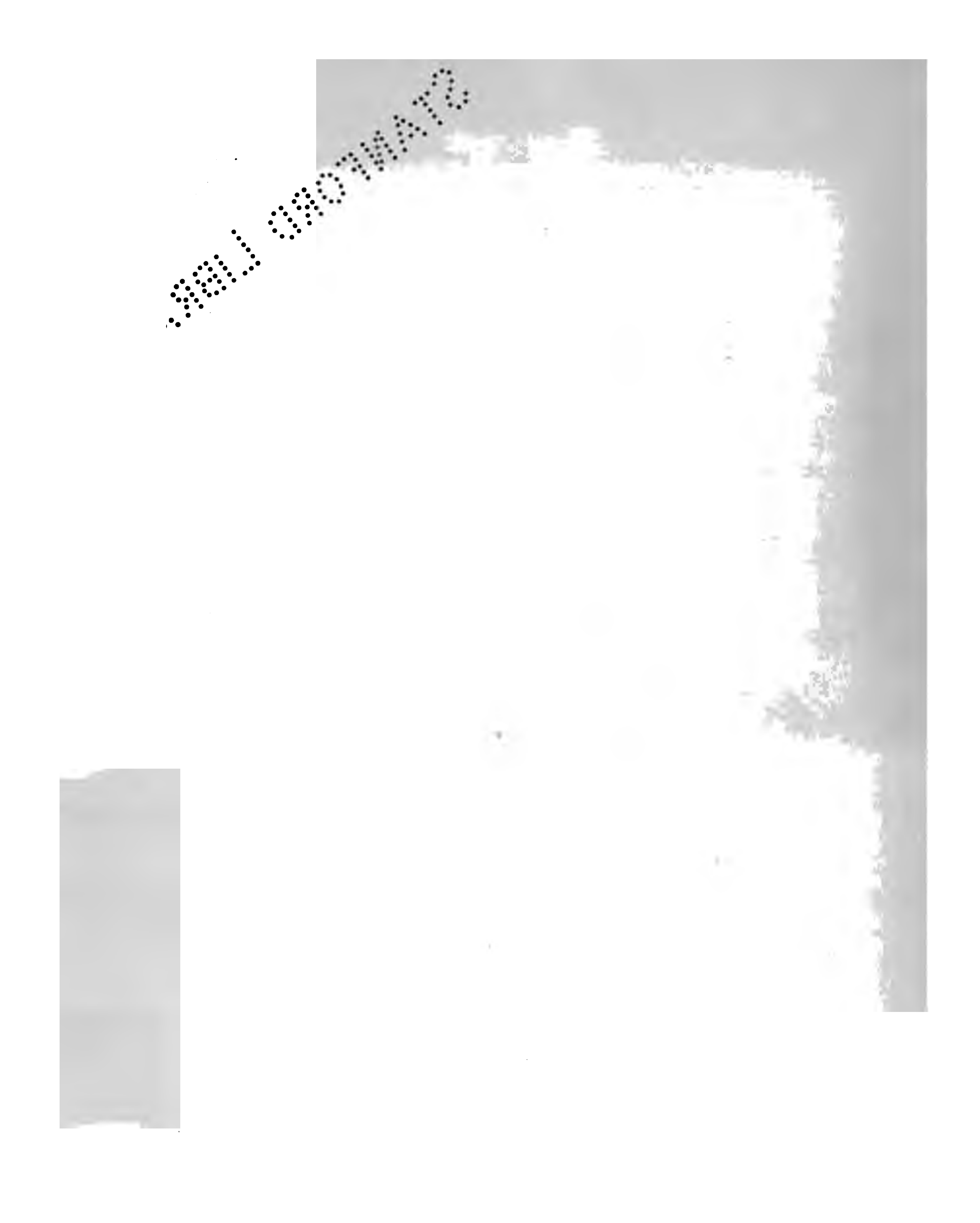




Fig. 400. — Policromía de la iglesia de Santa Radegunda. POITIERS.

como primer obispo de Autún, flanqueado por las figuras de sus dos hermanas, Marta y María. Estas tres estatuas, labradas en el bloque de piedra con habilidad portentosa, prueban que no era inexperiencia la incorrección de dibujo del tímpano, sino exageración voluntaria de un escultor que sentía el mundo de una manera agitada y romántica, más aún que sus hermanos, los artistas de Moissac y Vezelay.

Esta fuerza intensiva de expresión la encontramos casi en todas las obras de este tiempo. Reproducimos la famosa Virgen de la Anunciación, del Museo de Tolosa (fig. 391), y dos capiteles del claustro de San Esteban, para que se vea que hasta en obras de poca importancia el Languedoc estaba saturado de esta necesidad expresiva (figs. 392 y 393).

Mientras tanto, en el Norte la arquitectura iba progresando y empezaban á construirse las grandes catedrales, todavía dirigidas y decoradas por los monjes. La escultura de estos primeros grandes templos de las ciudades libres es aún románica, como se puede ver en ciertas partes de las fachadas de Reims, París y Chartres. Reproducimos la maravillosa Virgen de la puerta del claustro de la catedral de Reims, con sus ojos arqueados, nariz y boca fina, adorada por ángeles de dulce expresión. Ella es la madre, la modelo, la antecesora de tantas Vírgenes francesas de las puertas de las catedrales (fig. 394).

Las figuras del pórtico real de Chartres son también características con su elegante rigidez, que tan bien se adapta á su posición de cariátides, adheridas á las columnas (figs. 395 y 396). Las bellas reinas y los reyes, con los pliegues del ropaje caídos verticalmente, parecen concentrar toda su vida en la cara estática,



Fig. 401. — Vaso de pórfido de San Dionisio. *Louvre*.

llena de valor espiritual. Otras estatuas parecidas del pórtico de la abadía real de San Dionisio tienen aún proporciones más exageradas; hay entre ellas unas larguísimas figuras de jóvenes reinas, con trenzas que llegan hasta los pies, paralelas á los pliegues del vestido, tan espirituales y tan nobles como un ensueño de pureza.

Otros escultores se caracterizan por su naturalismo, como en la misma catedral de Chartres los autores del grupo de la Anunciación y del llamado de los Gemelos, que acaso sean dos cruzados que se resguardan juntos detrás de un solo escudo (figs. 397 y 398).

Es bellísima la ornamentación puramente decorativa con rizos de viña, acantos y grecas, como la de las puertas de las iglesias de los monasterios que dependían de Cluny, donde los relieves están acentuados por medio del trépano con intensos fondos negros (fig. 399). A veces, durante esta época románica, se hace sentir de nuevo la influencia oriental, y no sólo de la Siria y de Bizancio, sino que hasta llegan acaso influjos del Extremo Oriente, como, por ejemplo, algunos relieves de la catedral de Bayeux, que parecen inspirados en telas de la India (fig. 405).

Pero además de la arquitectura y la escultura, comienzan á formarse en Francia, durante la época románica, las escuelas de pintura decorativa, que, evolucionando sin cesar, producirán después el gran arte de los pintores de los siglos XIV y XV. La obra más completa de decoración románica francesa son las pinturas de la iglesia de San Sabino, cerca de Vienne, en el Delfinado. Los frescos de San Sabino son ya de una elegancia muy francesa; uno de ellos representa al

Sumo Hacedor creando el sol y la luna, de silueta fina y gesto delicado, que Merimé comparó á las figuras de los vasos griegos. Los tonos de color son también finos: rojos grises y amarillos agrisados, apenas algún verde y sin ninguna nota obscura. En el ábside hay una figura sentada, el Todopoderoso bendiciendo, que es de insuperable belleza. Los pintores de San Sabino parecen haber hecho escuela, ó mejor dicho, formado parte de una escuela que alcanzó extensión geográfica considerable, pues frescos parecidos hay en la iglesia de Montorie, en Vic, cerca de Indre, y en la vieja iglesia de Santa Radegunda, de Poitiers (fig. 400). El repertorio de estos pintores franceses no era muy vasto; sólo disponían de temas bíblicos, y algunas representaciones de los vicios y virtudes combatiendo, tal como los describió Prudencio en su célebre *Psicomachia*.



Fig. 402. — Esmalte *champlevé*, de Limoges. *Museo de Cluny*.

Se ha dicho también que la pintura más propiamente francesa fué la pintura al vidrio para decorar los ventanales, y, en efecto, más tarde, en el período gótico, los pintores se entregan con ardor á la decoración de vidrieras. No se sabe exactamente en qué fecha debió comenzar el uso del plomo para unir las partes de vidrio de distinto color, ya que antes las vidrieras estaban hechas sobre un armazón de madera. Consta que en el siglo x se usaban todavía estos marcos de madera, porque en una ventana que quedó tapiada en la iglesia de Chateau-Landon se encontró una vidriera de color de este tipo, y ni la iglesia

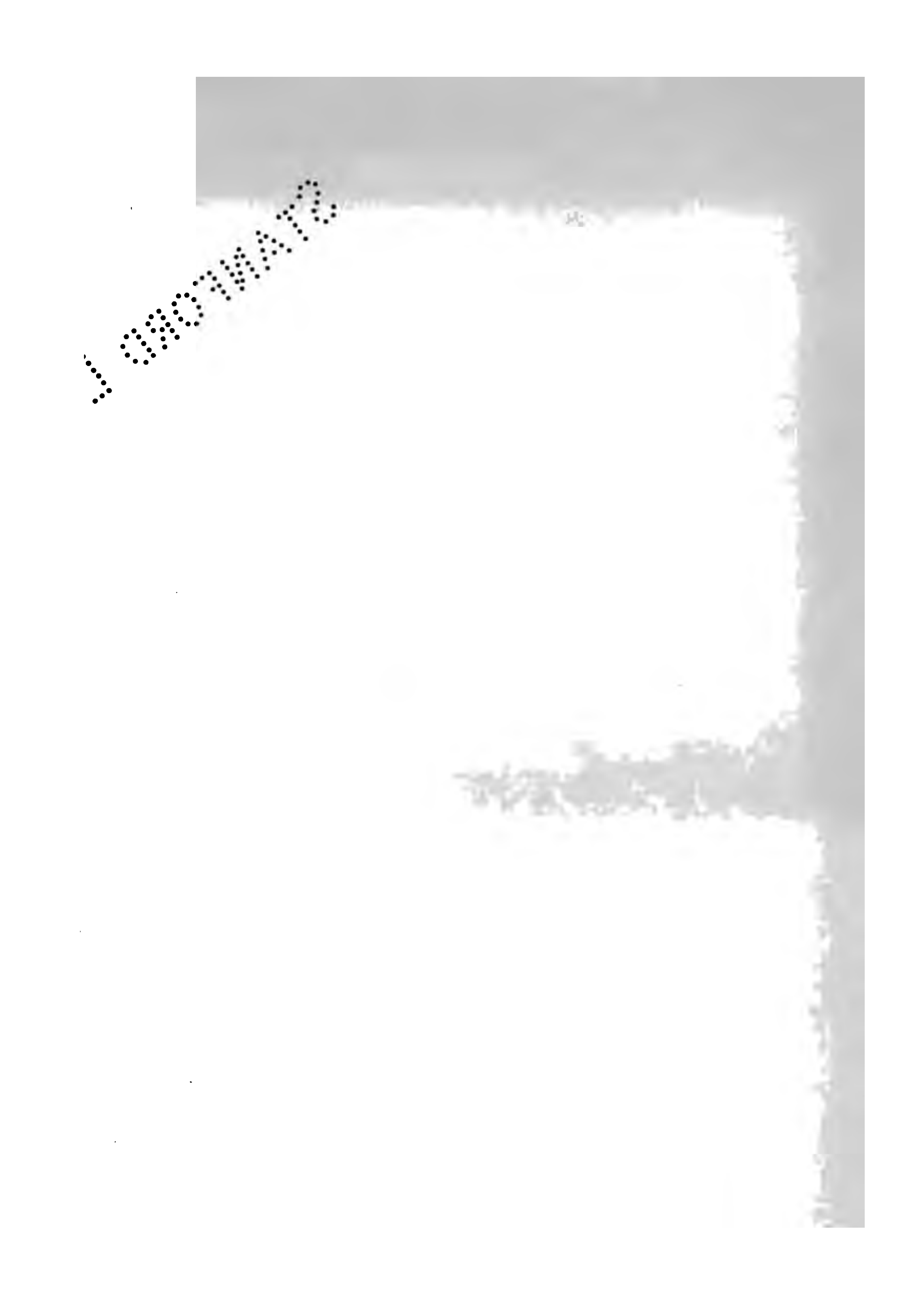


Fig. 403.—Caja relicario de la iglesia de Ambazac.

ni la ventana son posteriores al siglo x. Pero casi al mismo tiempo, un documento de Fleury nos entera de que, habiéndose incendiado parte de la iglesia, los monjes temieron que, con el calor, se fundieran los plomos de los ventanales. Porque en la Edad media la fabricación de vidrieras de color no se hacía pintando en los vidrios los ornamentos y figuras, sino que éstos, dibujados sobre un papel, se recortaban en vidrios de tonos diversos, con el color respectivo de cada parte, y después se reunían con plomo, que por ser opaco, formaba las líneas del dibujo. Esto tenía la ventaja de que, si bien para cada color se necesitaba tallar un fragmento de vidrio, en cambio no tenían que aplicarse los colores terrosos que usamos hoy y que qu tan siempre transparencia á las vidrieras. Las más antiguas conservadas en Francia son las de San Dionisio, de principios del siglo XI, y después de ellas hay que enumerar las más viejas de la catedral de Chartres, de Angers, Poitiers, etc. La luminosidad y brillantez de las vidrieras enriquece á las iglesias francesas, dándoles una espiritualidad que acaso no tendrían sólo por su arquitectura.

Entre las artes menores, el trabajo de los metales y los esmaltes ocupa en Francia, en la época románica, el primer lugar. Hay que citar antes que todo el tesoro de San Dionisio, que las memorias y documentos describen al tratar de la actividad desplegada por el abad Suger, á principios del siglo XI, para enriquecer su abadía con obras de arte. Un magnífico jarro de pórfido antiguo, convertido en cuerpo de un águila por un orfebre románico, es el testimonio más patente de la gran habilidad de los joyeros empleados por Suger (fig. 401). Otra joya de San Dionisio en esta época, desaparecida hoy pero que podemos restaurar por las minuciosas descripciones que de ella se conservan, es el pedestal, repujado de metales preciosos, que el abad mandó labrar para sostener una cruz merovingia atribuída á San Eloy y que se guardaba en aquella casa benedictina. Como un esfuerzo también curioso de Suger para decorar la iglesia de su abadía, hay que citar las puertas de bronce fundido, encargadas á artistas del país, donde no había precedentes de este arte.

Pero en el arte de trabajar los metales, lo que más caracteriza la escuela francesa románica son los esmaltes de la región de Limoges, llamados *limosinos*, de los que se hizo un comercio extraordinario. Todos los ornamentos litúrgicos de altar, de un cierto valor, en esta época eran esmaltados, porque los artistas de Limoges, abandonando la técnica costosa y difícil de los esmaltes *cloisonné* bizantinos, en los que el color vitrificable ocupa las casillas formadas de antemano con plancha de oro, aplicaron el esmalte en una capa superpuesta, poco gruesa, sobre una superficie de bronce. Las planchas, algo repujadas, eran recubiertas de pastas vítreas muy espesas, que, al semifundirse en el horno, no llegaban á



ser tan líquidas que se desparramaran y perdieran el dibujo (fig. 402). A esta clase de esmaltes se les llama *champlevé,* porque no tienen los *cloisons* ó depósitos como los *cloisons* bizantinos. Después de esmaltadas, estas planchas eran unidas hábilmente por los artistas limosinos, que sabían fundir el bronce sin estropear el dibujo del esmalte, y así formaban cajitas, relicarios, píxides de altar, etc. En las piezas grandes de orfebrería, como frontales y altares portátiles, los esmaltes eran placas que se aplicaban sobre un fondo repujado de cobre ó de plata. Las arquillas, en forma de pequeñas iglesias, tienen á veces dimensiones poco comunes; en las iglesias de Auvernia abundan estas arcas, que sirven para guardar los huesos de los santos (figs. 403 y 404), y una de ellas, acaso la mayor, es la que se conservaba en la iglesia de Ambazac.



Fig. 404. — Cajita esmaltada. *Catedral de Sens.*

Los esmaltes limosinos llegaron á ser un material tan indispensable en la vida eclesiástica, y hasta en los ornamentos de vestidos y joyas profanas, que se imitaron en todos los países; en varias regiones de España, por ejemplo, se fabricaron placas y objetos esmaltados cuyo estilo resulta imitado del de Limoges, aunque sin poseer su riqueza de color ni ser tan brillantes como los modelos franceses.

El labrado de los marfiles fué también evolucionando en la época románica y son frecuentes los peines y cofrecillos que de este tiempo conservamos; también son de origen francés varios cuernos de caza, hermosamente labrados en colmillos de elefante y cubiertos de ornamentación formada por figuras de ciervo y hojas decorativas.

Los magnates y obispos románicos usaron principalmente telas orientales, pero se conserva en la catedral de Bayeux un importante monumento del arte del bordado, una tapicería en que la princesa Matilde, esposa del duque Guillermo, el conquistador normando de Inglaterra, bordó todos los episodios de la conquista. Es una larga tira como una cenefa, en la que los sucesos están representados unos á continuación de otros, como en el friso de la columna Trajana. (Lám. XXI). Empieza cuando Eduardo el Confesor, último rey sajón, envía á Haroldo á prestar homenaje al duque de Normandía, á fin de prevenir las discordias que entre ambos podría traer, después de su muerte, la sucesión al trono. A pesar del juramento prestado á Guillermo, al morir Eduardo levanta Haroldo á los nobles sajones para oponerse al desembarco de los normandos; éstos toman tierra en Pevensy, en la costa Sur de Inglaterra, y después de la batalla de Hastings, donde Haroldo muere con lo mejor de la nobleza sajona, queda consumada la conquista. La tapicería de la princesa Matilde es, para la historia del arte, un documento extraordinario, porque proporciona multitud de noticias sobre la indumentaria de la época.

Resumen. — Llamamos arte románico al derivado de la tradición latina, que resurge después del período carlovingio. La época románica comprende desde el año mil hasta la mitad del siglo XIII, que es cuando triunfan y se extienden por toda Europa las formas góticas francesas. El arte románico tiene su característica especial en cada país, y hasta se observan en él diferencias regionales. En Francia empiezan á distinguirse las escuelas de Provenza, de Aquitania, Auvernia, Borgoña y la del Norte ó Normandía. Es difícil establecer aún las fronteras y caracteres precisos de estas diversas escuelas, así como muchas veces fijar la fecha en que fué ejecutado cada monumento. Algunos se atienen sólo á los documentos y tradiciones que se han conservado de esta obscura época medioeval, otros se fijan principalmente en el estilo; la prudencia aconseja hacer un uso lógico de los datos conservados por la tradición, procurando comprobarlos por la crítica. — La escultura empieza en Francia por esta época á producir obras de gran valor artístico, que son los preliminares del arte estatuario gótico francés. Los más importantes monumentos de la escultura románica francesa son las fachadas de las iglesias provenzales de Arlés y los relieves de los pórticos de Moissac, Vezelay y Autún. En las artes menores, la industria artística más típica de la Francia románica es la de los esmaltes, sobre todo los de la región de Limoges. — Hay que citar también la tapicería de la princesa Matilde, en la catedral de Bayeux, un bordado de gran valor arqueológico, pues en él se representa la conquista de Inglaterra por los normandos.

Bibliografía. — VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise*, 1875. — ENLART: *Manuel d'archéologie francaise*, 1902. — QUICHERAT: *Mélanges d'archéologie*, 1886. — JACKSON: *Byzantine and romanesque architecture*, 1913. — MARIGNAN: *L'école de la statuaire en Provence, du XII^e au XIII^e siècle*, 1900. — ANTHYME SAINT-PAUL: *Les écoles romanes*, 1878. — LAHONDES: *L'Hôtel de ville de Saint Antonin*, 1889. — RUPIN: *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, 1873. — QUENTIN: *L'Eglise de Sainte Madeleine de Vezelay.* — DEVOUCOUX: *Description de la cathédral d'Autun*, 1865. — LASTEYRIE: *Etudes sur l'esculpture francaise au moyen age*, 1903. — MÉRIMÉE: *Les peintures de Saint Savin*, 1845. — DIDOT ET LAFFILLÉE: *La peinture decorative en France.* — MOLINIER: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie.*



Fig. 405. — Relieve del mono y el titiritero. *Catedral de Bayeux.*


FOT. ARENJO Y BENITEHS

Fig. 406. — Arcos del claustro del monasterio de San Juan de la Peña.

CAPÍTULO XII

EL ARTE ROMÁNICO EN ESPAÑA. — LA ESCUELA ASTURIANA DE TRADICIÓN VISIGÓTICA. LAS IGLESIAS MUZÁRABES DE CASTILLA Y LEÓN. — LAS CATEDRALES ROMÁNICAS DE SANTIAGO, TORO, ZAMORA Y SALAMANCA. — LA ESCUELA LOCAL CATALANA. LA ESCULTURA Y LA PINTURA EN ESPAÑA EN LOS TIEMPOS ROMÁNICOS.

Las escuelas románicas españolas se desarrollan únicamente en los territorios del Norte de la península, porque en las regiones del Sur la reconquista no expulsó á los árabes hasta después del siglo XIII. En el ángulo noroeste, en el pequeño reino de Asturias, desde los tiempos de los sucesores de Pelayo se había formado una escuela local de tradición visigótica. Poco queda en Oviedo, la capital de la monarquía asturiana, de los edificios de sus primeros reyes, que más que iniciadores de un nuevo Estado, fueron, según se ve, continuadores de la antigua civilización y de la vieja cultura visigótica, que habían encontrado su postrer refugio en las montañas de Asturias. Así se explica que los asturianos construyeran más y más sólidamente de lo que en Occidente era común en aquel tiempo. Alfonso *el Casto*, hacia fines del siglo VIII, mandó edificar en Oviedo la catedral y varios edificios todos de piedra, entre ellos el palacio episcopal. De estas construcciones sólo queda hoy la cripta de las reliquias en la catedral, llamada la Cámara Santa, cubierta con la bóveda antigua. Fuera de Oviedo es donde se encuentran los monumentos mejor conservados de este arte asturiano neovisigótico; sobre una montaña que domina la ciudad, las dos venerables iglesias de Santa María de Naranco y San Miguel de Linio, que son, seguramente, todavía construcciones del siglo IX. Una de ellas, Santa María de



FOT. LACOSTE

Fig. 407. — Interior de Santa María de Naranco. OVIEDO.

Naranco, parece haber estado adherida al palacio real de Ramiro I, que, según las crónicas, era obra admirable en su tiempo, también cubierto de bóveda y de dos pisos, todo él construído sin maderas ó vigas para los techos. Hay que tener en cuenta que, en la época en que fueron edificadas estas iglesias, en el siglo IX, el empleo de la bóveda era rarísimo en Europa, por lo que se ha llegado á conjeturar que podrían ser obra de monjes orientales venidos de la Siria. Además, en Santa María de Naranco hay un pórtico alto en su fachada, que se abre al exterior, como en ciertas iglesias del Oriente; pero aun en el caso de que las influencias siriacas fuesen comprobables, tendrían que remontarse á la época de la monarquía visigoda, cuando los monjes y mercaderes levantinos podían más fácilmente llegar á España que en los primeros días de la reconquista.

Por la planta y la decoración, estos monumentos asturianos son otro caso de la prolongación de las tradiciones visigóticas. Su planta es rectangular, con dependencias muy aisladas y ábsides cuadrados, como hemos visto en San Juan de Baños. Exteriormente, sus muros son lisos, con contrafuertes elementales que contrarrestan algo el empuje de las bóvedas. Su principal decoración exterior son las ventanas, que acostumbran á estar partidas con pequeñas columnas y van cerradas con preciosos calados de piedra, dejando huecos y graciosas combinaciones de entrelazados. En su interior, las bóvedas y los arcos no son de forma de herradura, sino de medio punto, pero hay que tener en cuenta que durante el siglo XII fueron reconstruídas



Fig. 408. — Santa María de Naranco. Pórtico lateral.

las cubiertas. De trecho en trecho advertimos ya la existencia de arcos torales de refuerzo, que descansan sobre columnas adosadas con decoraciones en espiral. Otras veces los arcos torales quedan rematados en sus arranques por simples medallones, como los colgantes de las joyas visigóticas (fig. 407). En San Miguel de Linio, las jambas de la puerta están decoradas con relieves, representando juegos del circo, seguramente copiados de un díptico de marfil bizantino. Pero en todo lo demás, en las decoraciones de los elementos arquitectónicos, en frisos y capiteles, aparecen siempre los motivos geométricos de gusto germánico, comparables con las fajas batidas de las coronas de Guarrazar ó con otras piezas de orfebrería de los estilos bárbaros.

Santa María de Naranco y San Miguel de Linio parecen haber sido erigidas por orden de Ramiro I, en 848; por lo menos se conserva la piedra de consagración de Santa María con esta fecha, y de San Miguel se ocupan ya los más antiguos cronicones asturianos (fig. 410).

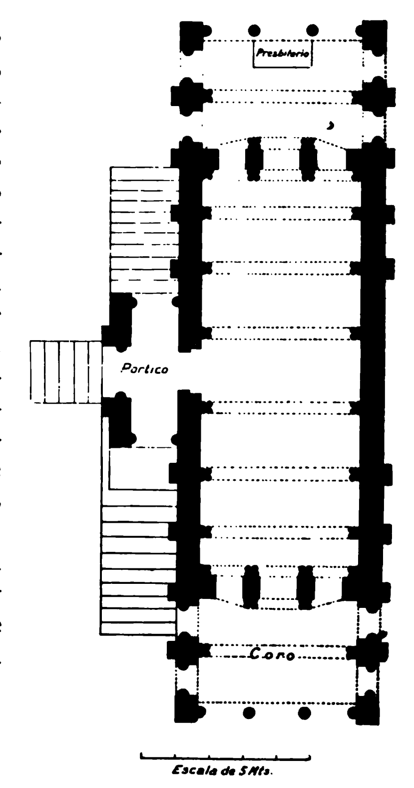


Fig. 409. — Planta de Santa María de Naranco.



Fig. 410. — San Miguel de Linio. Oviedo.

Esta última iglesia parece haber sufrido mucho con el transcurso del tiempo; cuando la visitó Ambrosio de Morales, en el siglo XVI, tenía aún una torre; de las naves laterales puede decirse que sólo queda hoy el vestíbulo antiguo. En cambio, Santa María de Naranco conserva su interior casi intacto.

Otro monumento importante de la escuela neovisigótica asturiana es la iglesia del monasterio benedictino de la Val-de-Dios, fundada por Alfonso el Magno en 893. Esta es la única iglesia de estilo asturiano con tres naves; los ábsides son aún



Fig. 411. — Santa Cristina de Lena.

cuadrados, como en San Juan de Baños. Además del nártex en la fachada, tiene un pórtico lateral y, en las ventanas, calados de piedra con dibujos, como las cadenas de las coronas de Guarrazar.

El estilo asturiano, sin alcanzar una expansión considerable, duró hasta bien entrada la época románica. Una iglesia, ó *ermita*, del mismo tipo de las dos iglesias de la capital, es Santa Cristina de Lena, que parece del siglo x. Por lo menos en una inscripción que hay en el cancel del coro, decorado de relieves geométricos visigóticos, se habla de un abad Flainus, que corresponde á esta fecha (fig. 411).

Mientras tanto, en la meseta castellana se formaba otro estilo, cuyos curiosos monumentos no han sido reconocidos ni estudiados hasta hace muy pocos años. Nos referimos á las iglesias muzárabes, también de tradición visigótica, en forma de basílica, y construídas con arcos de herradura. Esta forma de arco les da cierto aspecto árabe y fueron edificadas primero en los territorios sujetos á la dominación musulmana ó á una gran influencia suya, porque los árabes no desposeyeron á los cristianos de sus iglesias más que para apropiarse, en cada ciudad, algunos lugares necesarios para su culto. Pero más tarde, los monjes cristianos expulsados de Córdoba, donde eran tan numerosos, por Abderramán, se extienden por toda la península y construyen infinidad de iglesias de este nuevo tipo: son todas ellas altas, blancas, con dos filas de columnas que sostienen arcos de herradura sobre los que se apoyan las cubiertas de madera de las tres naves. Cuando están cubiertas con bóveda son menores y tienen una sola nave. Apenas tienen decoración escultórica, salvo en los capiteles de las columnas, que son del tipo corintio degenerado que estuvo en uso en la época visigótica, pues aunque estas iglesias fueron edificadas en contacto ya con los árabes, los elementos arquitectónicos de su estilo proceden más bien del período anterior. Como en las iglesias de Asturias, se hallan en estas iglesias castellanas y leonesas, además del arco de herradura, otros recuerdos de la gloriosa época gótica nacional. El número de monumentos conocidos de este tipo aumenta cada año, debido al interés que despiertan en los eruditos castellanos, que empiezan á realizar una verdadera exploración arqueológica del centro de la península. Las iglesias más conocidas, sin embargo, son todavía las de San Cebrián de Mazote, San Román de Hornija, Santa María de Vamba, San Millán de la Cogulla, El Fró-



FOT. ASENJO

Fig. 412. — Abside colateral é interior de la iglesia de San Miguel de Escalada. León.

mista, etc. La mayor parte carecen de documentación, pero una de ellas, San Miguel de Escalada, en la provincia de León, posee referencias documentales. Parece que en aquel lugar había existido ya un santuario, en la época visigótica, que fué destruído por los árabes, no siendo restaurado ó edificado de nueva planta hasta 913, por los monjes muzárabes fugitivos de Córdoba. La forma de herradura aparece en la planta y en los arcos, pero en todo el edificio se ven más recuerdos de los edificios visigodos que de los monumentos árabes que podían haber admirado los monjes cordobeses en Andalucía (figs. 412 y 413).



FOT. ASENJO

Fig. 413.— Pretil esculpido de San Miguel de Escalada. León.

Este monumento constituye uno de los pocos ejemplos de la influencia árabe sobre el espíritu cristiano de los habitantes de la península en las comarcas que dominaban los sarracenos. Algunos creen que sólo puede llamarse iglesia *muzárabe* á la de San Baudelio, hoy ermita, que otros consideran *proto-mudéjar*, lo mismo que la de Santa María de Melca, en la provincia de Soria; pero, sea como fuere, en estos edificios primitivos, cuya



Fig. 414.— Interior de Santa María la Blanca. TOLEDO.

planta recuerda la de las pequeñas iglesias de Oriente, vemos cómo iban formándose los orígenes del arte cristiano español en lucha con las influencias árabes, determinando en los países reconquistados un estilo genuino nacional, conocido con el nombre de *mudéjar*. Este nuevo estilo constituyó un tipo especial de construcción, llevado á cabo por los maestros medioevales bajo la influencia de los obreros y artistas árabes que no salieron del país á pesar de la reconquista, ó bien por las relaciones constantes de sus reyes ó walíes con los estados cristianos ya constituídos.

Así fueron erigiéndose tantos monumentos dignos de estudio en la comarca toledana, y esas torres cuadradas ú octogonales de Aragón y de Castilla la Vieja, algunas de las cuales recuerdan la famosa Giralda de Sevilla y son, por sus combinaciones de ladrillo, modelo de ingenio y de buen gusto.

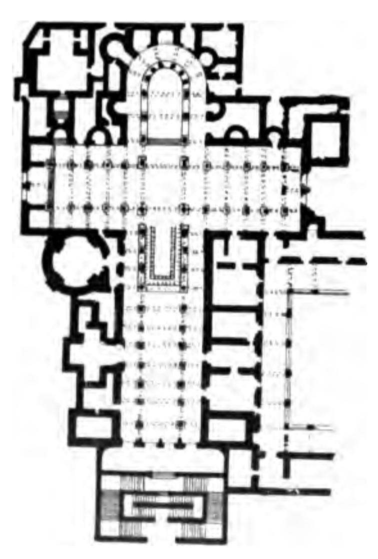


Fig. 415.— Planta de la catedral de Santiago de Compostela.

Los judíos construyeron algunas sinagogas dignas de especial mención y que, andando el tiempo, fueron adaptadas al culto cristiano, como Santa María la Blanca (fig. 414) y San Benito, en Toledo, más conocida esta última por iglesia del Tránsito de Nuestra Señora. Los judíos gozaron de gran influencia en las cortes de Castilla y Aragón, pues no pocos de ellos desempeñaban los altos cargos de tesorería y eran médicos de cámara, por lo que no es de extrañar la riqueza de estas dos mezquitas, cuyo estilo, aunque influído por el arte sarraceno, constituye un tipo característico.

Todos los edificios románicos que hemos estudiado hasta ahora son genuinamente españoles, y puede decirse que, salvo pequeñas influencias bizantinas, no han recibido nada del exterior, continuando las tradiciones nacionales. Pero en el ángulo

del Noroeste, en Galicia, donde la piedad llamaba á los devotos de toda Europa para venerar el sepulcro del apóstol Santiago, creóse una nueva escuela, fuertemente influída por la técnica y los estilos románicos de la Francia meridional.



Fig. 416. — Puerta de las Platerías. *Catedral de Santiago.*

La gran catedral gallega de Santiago es el monumento más importante de la época en España, y parece innegable que en ella trabajaron maestros provenzales. Ya antes de la cruzada contra los albigenses y la destrucción del condado de Tolosa por Simón de Monfort, se produjo una gran dispersión de los artistas de Provenza, que se refugiaron, principalmente, en Italia y en España. Según hemos dicho en el capítulo anterior, en la corte del conde de Barcelona, los provenzales enseñan las reglas de trovar y al mismo tiempo importan nuevos gustos en las artes plásticas; por lo que toca á Galicia, el influjo es aún más manifiesto; la poesía gallega de este tiempo, que era la única poesía vulgar española de la época, está llena de metros, de imágenes y formas poéticas que son copiadas exactamente de las de los trovadores. Algo parecido ocurre en la arquitectura y la escultura: el gran santuario del Apóstol, adonde acudían los peregrinos de toda la cristiandad, está edificado con una planta muy parecida, en dimensiones, en disposición y en estructura, á la famosa iglesia de Tolosa, dedicada á su patrón San Saturnino. Estas dos grandes iglesias tienen una complicada jirola con ábsides y una superposición de dos pisos en las naves laterales, formando galerías que dan á la nave central (fig. 415). Las bóvedas primitivas serían de medio punto ó de cuarto de círculo en las naves laterales, pero fueron reconstruídas y transformadas más tarde en otras más sólidas de arcos torales y aristones.

La obra más antigua de escultura que posee la catedral de Santiago es la puerta lateral llamada de las Platerías, ejecutada de 1137 á 1143, porque entre estas dos fechas extendióse un documento en que se describe la fachada en la misma disposición en que se encuentra hoy. La puerta de las Platerías acaso fué ejecutada ya por escultores provenzales; sus relieves recuerdan muchísimo, por su estilo, los relieves de San Saturnino ó los procedentes de la iglesia de la Dorada, recogidos hoy en el Museo de Tolosa (fig. 416). Más tarde, la fachada



Fig. 417. — Pórtico de la Gloria.
Catedral de Santiago.

principal de la gran catedral de Santiago fué decorada con la obra acaso más importante del arte español de todos los tiempos medios, con el magnífico pórtico lleno de esculturas en sus tres espléndidas puertas y que se conoce, desde muy antiguo, con el nombre de Pórtico de la Gloria. Una inscripción que hay grabada en el dintel de la puerta nos da la fecha de este asombroso monumento y el nombre del maestro insigne que dirigió la obra: *Anno ab incarnatione Domini MCLXXXVIII, Era MCCXXVI, in die Kalendis Aprilis, super liniharia principalium portalium ecclesiæ beati Jacobi, sunt collocata per magistrum Matheum, qui a fundamentis ipsorum portalium eresit magisterium.* Esto es, que en el año de la Encarnación del Señor 1188, que era el 1226 de la Era española, en el día 1.° de Abril, fueron colocados, por el maestro Mateo, los dinteles de la puerta de la iglesia de Santiago, que el mismo maestro había comenzado desde los cimientos. Hay en el archivo de Santiago un documento, del 1168, que atestigua que el maestro Mateo ya trabajaba en la obra, seguramente en las partes bajas del pórtico, porque éste se encuentra sobre una cripta baja para ganar el desnivel del terreno. La magnífica fachada, seguramente, no quedaría libre de sus andamios hasta el 1211, en que se consagró la iglesia, pero durante el último cuarto del siglo XII estuvo el maestro entregado á la conclusión de las esculturas de las puertas y de la bóveda. Todo el trabajo responde á un mismo estilo y es el más colosal esfuerzo artístico que se hizo en Europa por aquella época para anticiparse á las dificultades de la técnica. Se ha dicho, y con razón, que si el maestro Mateo hubiera encontrado discípulos para proseguir su escuela, el renacimiento de las artes, en lugar de comenzar en Italia, hubiera surgido en aquel lejano ángulo de la península ibérica (figs. 417 y 418).

El pórtico estaba también lleno de esculturas exteriormente, pero, por desgracia, éstas fueron destruídas al edificar la fachada barroca que tanto desdice de toda la iglesia. Dentro del pórtico se abren las tres puertas, con derrames de columnas, que se apoyan sobre bases descansando en el dorso de grandes monstruos tendidos. Sobre estas columnas, á determinada altura, hay figuras de apóstoles y profetas. Una columnita de mármol adosada á un pilar, que divide la puerta mayor, sirve de pedestal á una gran estatua del apóstol Santiago. Frente

á estas estatuas, otras, correspondientes á los pilares exteriores del pórtico, parecen representar á Judit y á las Sibilas. Más arriba de esta zona de figuras se levantan los arcos de las puertas, y en medio del tímpano de la puerta central se destaca una imagen gigantesca del Cristo rey y juez, de más de cinco metros de altura. A sus lados están sentados los evangelistas con sus símbolos respectivos y varios ángeles que llevan los atributos de la pasión. En la colosal archivolta se apoyan los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, como en la puerta de Moissac y tal como los acostumbran á representar las pinturas españolas de la época. Toda la obra está hecha de piedra dura de granito, á excepción de algunas figuras y columnas de mármol, y esto aun contribuye á hacer admirar más la perfección del labrado de tantas y tan preciosas imágenes.



FOT. THOMAS

Fig. 418. — Pórtico de la Gloria.
Catedral de Santiago.

Fuera del pórtico de Compostela, sólo algunas esculturas de Oviedo tienen cierto parentesco con la obra del maestro Mateo y pudieron ser ejecutadas por un discípulo suyo; por esta causa, el problema de los orígenes de este gran artista que labró el pórtico de Santiago es uno de los más apasionantes de la arqueología española. ¿Era el maestro Mateo todavía un provenzal de los que allí llegaron, siguiendo la famosa ruta del camino de Santiago, ó bien era un artista indígena que se formó por evolución de la escuela que habian fundado años antes los emigrados de Provenza? En la época en que se construyó este monumento, Santiago de Compostela era una ciudad llena de entusiasmo artístico, rebosante de espíritu y en comunicación intelectual con los centros más avanzados de Occidente. Su música y su literatura lo demuestran; un autor ha hecho oportunamente observar que el ropaje de los profetas y apóstoles del pórtico de la Gloria es el mismo que llevaban los personajes de los misterios ó dramas místicos que se representaban por aquel tiempo en las iglesias españolas, y que los instrumentos de música que tocan los ancianos del Apocalipsis representados en el pórtico, son idénticos á

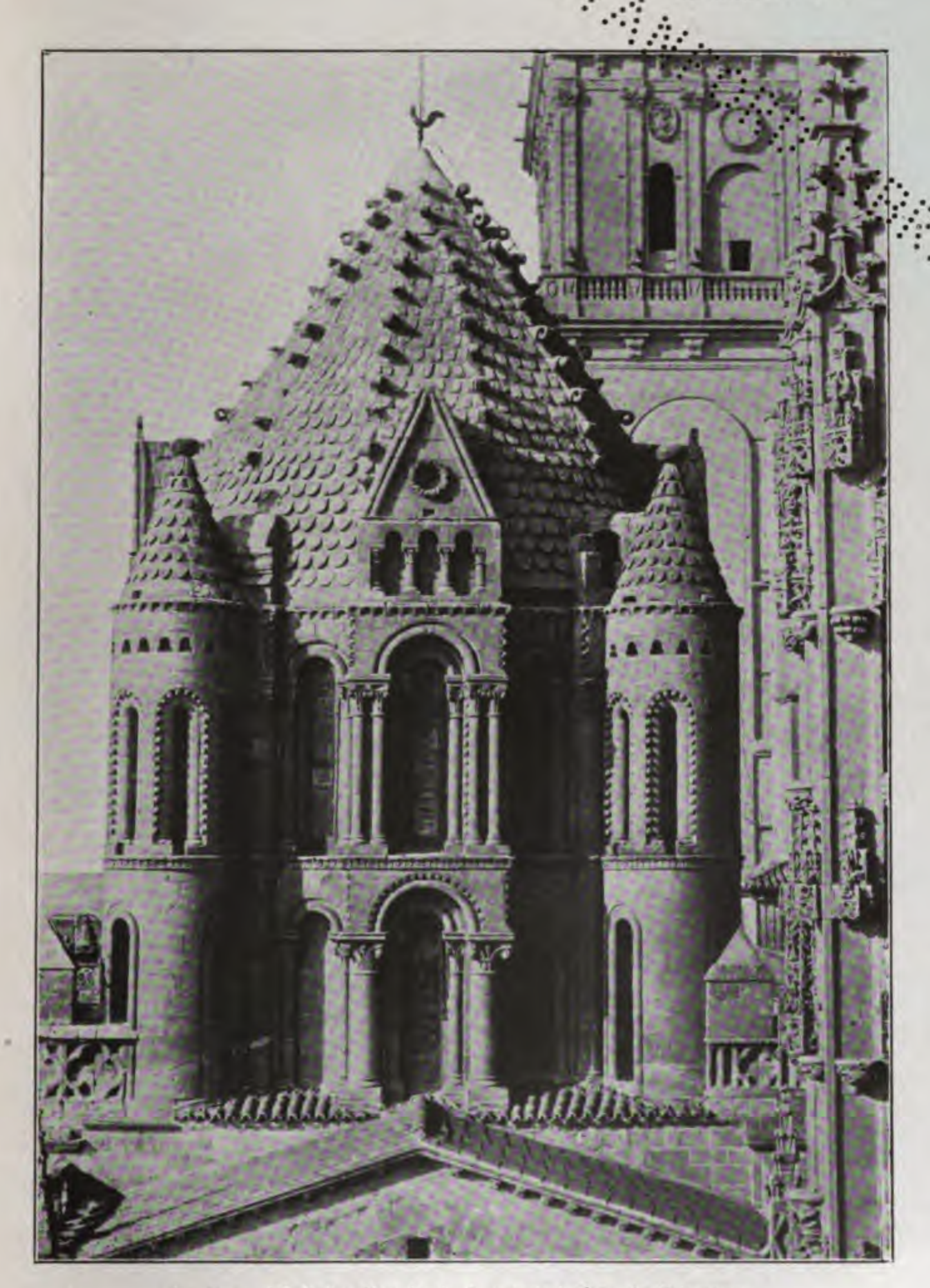


Fig. 419. — Cúpula de la catedral de Zamora.

los que usaban en Galicia los nobles y trovadores del siglo XII apasionados por las justas musicales.

Arquitectónicamente, la catedral de Santiago tiene sus copias simplificadas en las catedrales de Lugo y Tuy, también de tres naves, con galerías altas en las naves menores y su correspondiente jirola en la de Lugo. Pero falta en Lugo y en Tuy la grandiosidad monumental y no poseen una obra decorativa de tan excepcional belleza como el pórtico de la Gloria de la iglesia de Compostela.

Más al Sur aparecen tres grandes iglesias castellanas, que forman un grupo característico por llevar un elemento nuevo en su estructura arquitectónica, que es el de una cúpula en el crucero, visible desde el exterior. Estas tres catedrales de la Castilla románica son las de Salamanca, Toro y Zamora; las tres tienen las cúpulas centrales dispuestas con torrecillas en los ángulos, muy características. Generalmente, las iglesias románicas españolas tienen una cúpula de piedra que se levanta en el crucero de las dos bóvedas de cañón de la nave mayor y la nave transversal; así era de tradición en las construcciones lombardas, y tales cúpulas las encontraremos en muchas iglesias monásticas, tanto de Castilla como de la región catalana. Pero dichas cúpulas, esféricas interiormente, por fuera aparecen como una torre baja octogonal con una cubierta de tejas á ocho pendientes. La novedad de las tres catedrales de Salamanca, Toro y Za-



La torre del Gallo. Cúpula de la catedral vieja de Salamanca.





Fig. 420 — Claustro del monasterio de Silos. BURGOS.

mora, es que estas cúpulas aparecen al exterior con su forma convexa, y para enlazarlas con el cuerpo de la iglesia hubieron de construirse las torrecillas que, sirviendo de contrafuerte, forman al mismo tiempo la prolongación de las paredes bajas de la iglesia (fig. 419). Estas cúpulas castellanas tienen además otros particulares interesantes, estando decoradas con nervios revestidos de pequeños bucles ó corchetes de piedra para dar cierto movimiento á su forma esférica. Las torrecillas angulares, donde hay las escaleras con ventanas, acaban también en graciosas cupulitas de piedra. La cúpula de la catedral de Salamanca, una de las joyas de nuestro arte español, es alta, elevándose sobre dos pisos de ventanas tanto la cúpula central como las torrecillas angulares. Exteriormente, su altura todavía resulta aumentada, porque la cúpula es doble, con un cascarón interior más bajo y otro exterior muy peraltado, como una gran mitra de piedra. Sus nervios, con los típicos ensortijados, acaban de caracterizarla, y remata con un gallo esculpido en piedra, símbolo de la vigilancia, que da nombre á la cúpula, conocida en el país con el de *Torre del Gallo*. (Lámina XXII.)

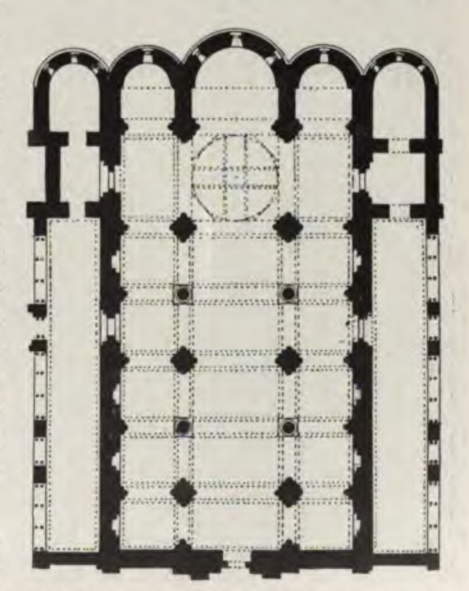
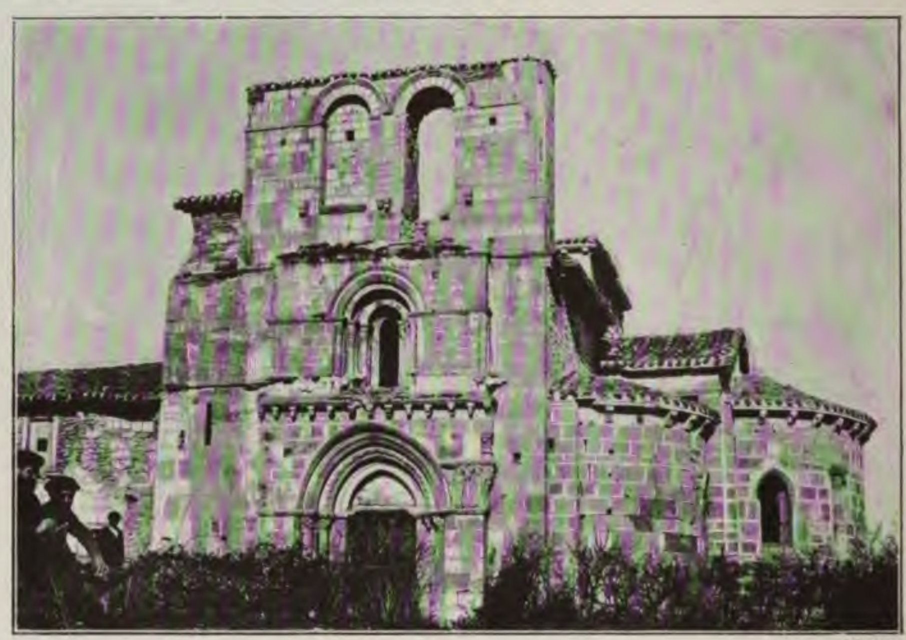


Fig. 421. — Planta de la iglesia de San Millán en Segovia.

Estas grandes cúpulas castellanas, sabiamente dispuestas y elegantemente dibujadas, son otro de los apasionantes problemas de la arqueología española.



FOT. VIANA

Fig. 422.— Basílica de Estíbaliz.

No cabe aquí pensar en modelos bizantinos de ladrillo para estas cúpulas de piedra: otro caso, el único en Occidente, de construcción de cúpulas así visibles al exterior, es el de la Auvernia, con su iglesia de Saint Front de Perigueux, coronada por cinco cúpulas.

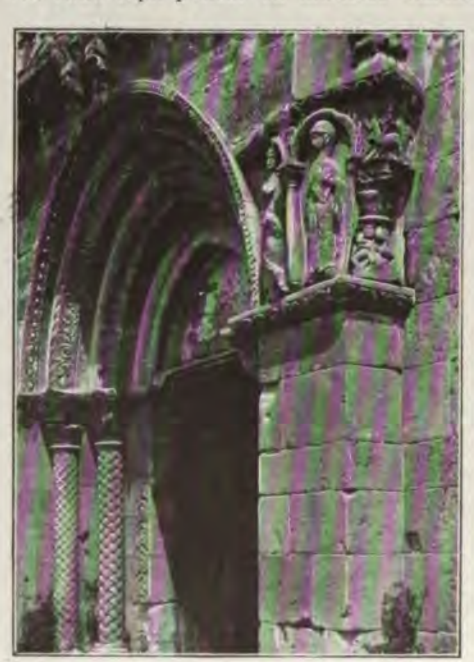


Fig. 423.— Basílica de Estíbaliz. Puerta del Mediodía.

Otra iglesia que debía tener una cúpula como éstas de Salamanca, Toro y Zamora, es la del monasterio de Santo Domingo de Silos, en las cercanías de Burgos. Afortunadamente, tenemos sobre la figura del santo castellano una biografía coetánea, escrita por un discípulo suyo del propio convento, la cual nos entera de multitud de detalles preciosos sobre la edificación de la iglesia y el claustro, en la que el fundador tomó parte personalmente. La descripción que hace de la iglesia permite reconstruirla, en imaginación, con sus cinco cúpulas en el crucero. El claustro tiene capiteles

bellísimos, con pájaros fantásticos afrontados y monstruos orientales que parecen copiados de tapices persas (fig. 420). Una inscripción, en el ábaco de uno de estos capiteles, hace alusión á la tumba del santo, que estaba emplazada en el claustro, frente de aquella arcada. Pero como el cuerpo del fundador, Santo Domingo, sabemos que en 1074 fué trasladado al interior de la iglesia, esto indica que la inscripción y, por lo tanto, el claustro entero, son anteriores á dicha traslación y muy probablemente fueron construídos, así el claustro como la iglesia, todavía en vida del santo, que murió en 1040. Por la biografía contemporánea suya á que hemos aludido, sabemos que en el convento había esclavos árabes que trabajaban á las órdenes del abad, y esto explica muchísimo de la precocidad del arte de Silos; sin embargo, la dirección y la iniciativa de las construcciones eran méritos exclusivos del fundador del gran cenobio castellano. Su gusto por las artes no se redujo, por otra parte, exclusivamente á la arquitectura, sino que enriqueció el convento con un tesoro valiosísimo de joyas, libros y muebles, de los que habremos de hacer mención al tratar del estado de las artes menores en España durante el período románico.



Fig. 424. — Capitel románico del claustro antiguo. *San Juan de la Peña.*

Sólo hemos descrito, y aun superficialmente, como no puede menos de ser en un libro de carácter tan general como el nuestro, los monumentos románicos de la España occidental, que pueden agruparse por escuelas harto características; los de tradi-



Fig. 425 — Fachada de la catedral de la Seo de Urgel.

Fig. 426.—Catedral de la Seo de Urgel. Sección longt., que muestra la obra en su primitivo estado

ción visigótica, asturianos y muzárabes, y las iglesias gallegas y las castellanas con sus cúpulas originales; pero además hay en la España central muchos otros edificios de la misma época que se hace difícil agrupar por escuelas, como son las iglesias de Segovia, San Martín y San Millán (fig. 421), y las de San Pedro y San Vicente, de Avila, esta última con su puerta decorada con bellísimas esculturas. En la región vasca existen también monumentos notables de este período; citaremos la iglesia de los templarios en Eunate, construída á imitación de la del Santo Sepulcro, de Jerusalén; la iglesia de San Pedro, de Estella; la basílica de Estíbaliz, cerca de Vitoria (figs. 422 y 423), el claustro de la catedral de Pamplona y tantas otras.

En Aragón, además de los monasterios cistercienses, como Veruela, de que se hará mención en otro capítulo, hay que citar la iglesia y claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca, y el monasterio de San Juan de la Peña, cerca de Jaca, muy restaurado en épocas posteriores, pero que conserva aún su espléndido claustro románico primitivo (figs. 406 y 424).

Aquí hemos de renovar nuestro relato desde los comienzos, para tratar de la región levantina del condado de Barcelona, que formaba entonces un estado aparte, aunque sujeto á una fluctuante influencia francesa. En el naciente condado de Wifredo, los monasterios aparecieron en seguida en las estribaciones del Pirineo. En un principio, las obras de los constructores románicos catalanes fueron de tosca estructura y apenas sin decoración escultórica, de aparejo pequeño, como si imitaran la tradición del antiguo *opus reticulatum* romano; ejemplos de este tipo son la iglesia de San Pedro, de Tarrasa, y la cripta del castillo de Solsona. Pero hacia el año 1000 parece que importantes grupos de maestros lombardos llegaron á Cataluña para enseñar á construir con bloques escuadrados, avalorando



Fig. 427.—Ábside de la catedral de la Seo de Urgel.



Fig. 428. — Vista actual del monasterio de Cuxá. ROSELLÓN.

los edificios que por entonces se erigieron con las fajas decorativas de piedras puestas en ángulo, formando espina, pilastras y arquillos ciegos, á manera de frisos de remate de las paredes.

La obra más importante de este tipo en Cataluña es la de la gran catedral montañesa de la Seo de Urgel, edificada por San Armengol en la primera mitad del siglo XI (figs. 425 y 426). La catedral de la Seo de Urgel sólo tiene tres naves, pero debía llevar dos campanarios octogonales sobre la fachada y dos robustas torres en los dos brazos del crucero, y tal vez la cúpula, en el cruce de las naves, rematando con un ciborio octogonal. Sus siete ábsides, recuerdo de los siete dones del Espíritu Santo, como en Cuxá y Ripoll, estaban repartidos, cinco en el fondo de la iglesia y dos en los testeros del crucero, debajo de las torres. Una galería alta servía de deambulatorio, abriendo ventanas al exterior y al interior (fig. 427). Por desgracia, esta iglesia magnífica, que se conserva toda ella intacta, fué materialmente sepultada por un revestimiento de yeso que la transfiguró en una iglesia neoclásica. Sus pilares románicos de piedra sirvieron de osambre á unas vulgares columnas corintias de estuco, y era curioso ver cómo la bóveda de medio punto prestaba graciosamente el servicio de una bóveda del Renacimiento. Hace poco se intentó la restauración, para devolver su primitivo aspecto al interior. Toda la catedral está construída del granito de las montañas vecinas del Pirineo, y por esto los relieves de su fachada son toscos y escasos, á causa de la dureza del material. Lo mismo ocurre en la puerta del claustro, en que los capi-



Fig. 429. — Vista panorámica del monasterio restaurado de San Martín del Canigó.

teles son comparables con los relieves lombardos de San Miguel, de Pavía, y San Ambrosio, de Milán. De todos modos, así como la relación entre las escuelas románicas de arquitectura resulta evidente, se hace muy difícil aceptar una influencia de la escultura lombarda en el arte catalán.

La gran iglesia de la Seo de Urgel parece haber tenido antecedentes en el país, en los monasterios vecinos de San Saturnino de Tabérnoles y del Burgal; después ella misma fué un foco de irradiación, pudiendo encontrarse su tipo mucho más abajo, ya casi en el llano de la ribera del Segre, en la iglesia del monasterio de Gualter, erigido en tierras de la baronía de Rialp (Lérida). Fué una época de verdadera actividad constructiva, para el pequeño estado catalán de Urgel, la de mediados del siglo XI. San Armengol, obispo de la Seo, caracteriza una larga serie de príncipes y magnates constructores: era la época en que, allá en Castilla, aparecía la figura paralela de Santo Domingo de Silos, el iniciador de las construcciones del más importante cenobio castellano; como él, como Santo Domingo, San Armengol, dentro de su calidad de obispo, se ocupaba también personalmente de obras públicas, no sólo construyendo su catedral, sino también abriendo caminos, lanzando puentes al través de los ríos y las gargantas del Pirineo; él mismo hubo de pagar con su vida este empeño civilizador, porque dirigiendo los trabajos del puente de Bar, sobre el Segre, como si fuese un simple obrero, cayó en las aguas del río, ahogándose en su corriente.

Hermanos de Armengol de Urgel en estos nobles ideales, eran el obispo de Gerona, Attón, iniciador de una catedral románica que ha desaparecido, y el famoso Oliva, abad de Ripoll y obispo de Vich, que reedificó su cenobio y la iglesia catedral. La gran iglesia de Ripoll, panteón de los condes catalanes, había sido fundada por Wifredo, cuyas cenizas allí se guardaban; modificada luego otras dos veces, fué, por último, levantada de nuevo desde los cimientos en tiempo de Oliva, quien la consagró el año 1032. La intervención personal de Oliva y los monjes del convento en la dirección de estas construcciones es innegable; fácil sería, sin embargo, que lo que podríamos llamar obra de albañilería, esto es, las paredes exteriores, las bóvedas, el ciborio y los campanarios, hubiese sido

confiada á alguna de esas familias de maestros lombardos que ya hemos visto tomaron parte en la construcción de la catedral de la Seo de Urgel. Pero el plan que adoptó Oliva para su iglesia-panteón real era vastísimo; no sabemos si debía tener tres ó cinco naves con siete ábsides y un pórtico exterior, debajo del cual se despliega la fachada. Las bóvedas fueron transformadas más tarde, en la época gótica, al procederse á la apertura de capillas, y sólo después de haber incendiado el monasterio la revolución, la iglesia fué restaurada, á fines del siglo XIX, según el proyecto y bajo la dirección del profesor-arquitecto D. Elías Rogent. La fachada parecía posterior al cuerpo de la iglesia, pero, sin embargo, es todavía del siglo XI y está inspirada en las tradiciones de la época de oro del monasterio, que se desarrolla durante el episcopado de Oliva. La portada de Ripoll, para ser obra de fines del siglo XI, es otro caso de anticipación sorprendente, como el pórtico de la Gloria de Santiago lo es para la escultura del siglo XII. Tiene una sola puerta con derrames de columnas, dos de las cuales han sido transformadas en estatuas de los apóstoles San Pedro y San Pablo. La archivolta está decorada con escenas de la vida de San Pedro, y las jambas de la


FOT. BALLELL

Fig. 430.— Interior de la iglesia restaurada de San Martín del Canigó.

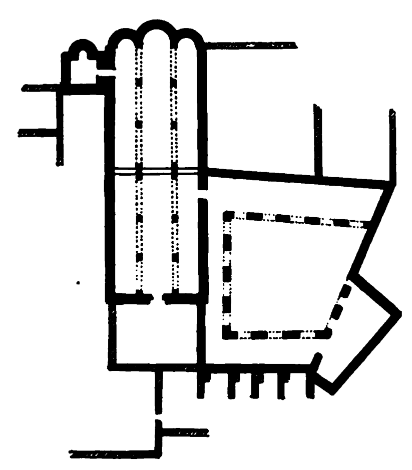


Fig. 431.— Planta de San Martín del Canigó.

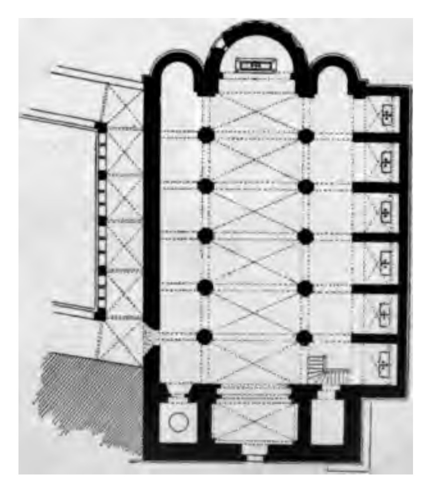


Fig. 432.— Planta de la catedral de Elna.



Fig. 433. —San Pablo. TARRAGONA.

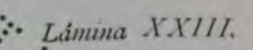
puerta con relieves representando los meses del año; en lo alto, la figura sentada de Jesús, dios y juez, con los ancianos del Apocalipsis. Pero lo que da personalidad á esta fachada, es que á cada lado de la puerta se extiende el muro plano, sin cuerpos entrantes ni salientes, bordado de frisos paralelos de escenas bíblicas que forman como un gran cuadro de ocho metros con centenares de figuras. Esta misma simplicidad del muro liso es lo que da principal valor al monumento escultórico de Ripoll.

Como hemos dicho, hasta hace poco se había creído que la decoración escultórica de la fachada de Ripoll era mucho más moderna que la iglesia y obra ejecutada durante la estancia en el cenobio catalán de los monjes franceses de San Víctor de Marsella, á los que estuvo sujeto el convento por más de un siglo. Sin embargo, modernos descubrimientos han hecho ver que los relieves bíblicos de la fachada de Ripoll fueron copiados exactamente de un códice con miniaturas de la escuela bíblica catalana de principios del siglo XI.



Fig. 434. —San Jaime de Frontinyá.

Además, el abad Oliva no sólo reedificó de nuevo á Ripoll, sino que en Vich erigió una catedral románica, de la que subsisten restos en las esculturas de la fachada, que son del mismo estilo que las de Ripoll. Oliva era también abad de Cuxá y de San Martín del Canigó, y las iglesias de estas dos casas benedictinas fueron también construídas bajo la dirección de los monjes ripollenses. En Cuxá subsiste todavía una puerta con esculturas que había pertenecido á la abadía, de una fineza de ejecución admirable y en la que se ha hecho uso del trépano para acentuar ciertas partes de los relieves.







Interior de la iglesia de San Pedro de Roda.



Fachada de la iglesia de la abadía de Ripoll.

Esta puerta de Cuxá, que debía haber sido policromada, poseía además una policromía natural que ha subsistido hasta hoy, porque ciertas partes estaban vaciadas en la piedra y rellenas de plomo fundido, lo que les da todavía color negro.

El mismo empleo de la policromía natural en el exterior de las iglesias podemos verlo también en la gran catedral rosellonense de Elna, de la que ciertas partes son de piedra porosa volcánica obscura y el resto de una piedra caliza muy clara. La catedral de Elna, algo desfigurada, conserva aún su fachada intacta, y por su situación, dominando la llanura con sus dos torres, resulta todavía de un efecto maravilloso (fig. 432).



Fig. 435. — Fachada de la iglesia de Cornellá del Conflent.

El interior de todas estas iglesias responde á un sistema constructivo que denota habían de ser estucadas y policromadas. En alguna de ellas se advierten aún vestigios de que así hubo de hacerse; en otras no pueden hallarse estos indicios, pero no hay duda que lo habían sido ó que para esta decoración fueron construídas.

Es indudable que fué Cuxá la cuna de este núcleo románica del Pirineo oriental; la iglesia del monasterio de Canigó, á pesar de sus reducidas dimensiones, tiene carácter de pequeña basílica y responde indudablemente á la primera época de la fundación, pues consta fué consagrada por el abad Oliva y su hermano el conde Wifredo de Cerdaña, á principios del siglo XI. La manifestación más esplendorosa de esta época debía ser la iglesia de Ripoll.



Fig. 436. — Fachada de la iglesia de Cubells. LÉRIDA.

Toda esta serie de grandes iglesias catalanas, tanto la de la Seo como las de Ripoll, Cuxá, Elna, etc., pertenecen al grupo de obras en que los albañiles lombardos tuvieron parte preponderante, al lado de los escultores de fachadas del país; pero en el extremo oriental del Pirineo, sobre un


FOT. MAS

Fig. 437. — Campanario de la Seo de Urgel.

grupo de montañas que avanza dentro del mar, se levanta todavía la iglesia admirable del antiguo monasterio de San Pedro de Roda, abandonado desde el siglo XVII y que constituye una excepción en el arte catalán. La gran iglesia de San Pedro de Roda no encaja dentro de la escuela de los constructores lombardos; en ella la escultura tiene importancia principal y decora los capiteles de grandes columnas, superpuestas en dos órdenes, que dividen las paredes de la nave mayor. Una lápida dice que la iglesia de San Pedro de Roda fué consagrada por el abad Tassi á fines del siglo X; se trata, pues, de un monumento anterior á la llegada de los maestros lombardos, y esto explicaría la pureza de su estilo, puramente local, á pesar de sus grandes dimensiones.

Porque no queda duda que al lado de los trabajos puramente arquitectónicos, mejor dicho, de pura construcción ó ingeniería monumental de los maestros lombardos, florecía en Cataluña una escuela de escultura avanzadísima que parece haberse anticipado á las escuelas de escultura del otro lado del Pirineo. Muchas veces, para discutir la existencia de este arte prodigiosamente adelantado de la escultura románica catalana, se saca á colación la tosca piedra con relieves de la iglesia de San Ginés de Fontanás, en el Rosellón, porque esta piedra lleva una leyenda con la data de mediados del siglo XI, y con esta base se quiere probar la incompatibilidad de un arte tan primitivo con la perfección que demuestran obras como la fachada de Ripoll ó los capiteles de San Pedro de Roda. Pero, como ya hemos dicho en el capítulo anterior, no es lo mismo el arte que se ha de buscar en un relieve de piedra granítica de una iglesia rural que el de una obra de escultura en piedra caliza destinada á panteón real ó labrada en fino mármol, como para la iglesia espléndida de San Pedro de Roda. (Lám. XXIII.)

Fig. 438. — Campanario de Breda.





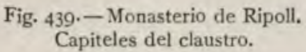


Fig. 439.—Monasterio de Ripoll. Capiteles del claustro.

Fig. 440.—San Benito de Bages. Detalle del claustro.

Más tarde, á fines del siglo XI, las tradiciones de los maestros lombardos en el arte de las construcciones, subsisten vivas en el estilo románico catalán, pero la escuela propiamente indígena de las esculturas decorativas parece haber ido tomando cada vez mayor importancia. En el grupo de iglesias románicas de la capital del condado, Barcelona, podemos ver los progresos de estas dos técnicas. La más antigua iglesia de Barcelona, San Pedro de las Puellas, es una obra arcaica de los primeros tiempos de la Reconquista, con columnas que sirven de contrafuerte en el interior de la nave, igual que en San Pedro de Roda. En la primera mitad del siglo XI se construye, en un antiguo convento de extramuros, la nueva iglesia de San Pablo del Campo, dentro del tipo lombardo, de estructura lógicamente arquitectónica, decorada sólo con fajas y arquillos lombardos en la fachada y en los ábsides. Por fin, á principios del siglo XII, el



Fig. 441.—Claustro de San Pedro de Galligans. GERONA.



Fig. 442. — Claustro de Elna. Rosellón.

conde Ramón Berenguer *el Grande* edifica de nuevo la catedral, y aunque esta catedral románica ha desaparecido, tenemos todavía en el claustro su puerta principal, toda de mármol blanco, de líneas llenas de reminiscencias clásicas y esbeltas columnas corintias, que parece obra influída por la escuela provenzal.

Estas influencias combinadas, la francesa carolingia ó provenzal y la italiana ó lombarda, mezcladas con lo que por sí misma producía Cataluña, dieron lugar á la formación de una escuela románica original, de la que quedan aún iglesias rurales bastante bien conservadas. De algunas hay documentación de archivo, como son contratos y actas de consagración, y por ellos vemos cómo el territorio catalán fué llenándose de edificios en los siglos que van desde el año 1000 hasta la introducción del arte gótico. Resulta muy difícil aún subdividir esta escuela por épocas y regiones; de todas maneras, comparando, por ejemplo, las figs. 433, 434, 435 y 436, se verá cómo un mismo tema, el de la puerta de la fachada, era interpretado según el tiempo en que se levantaba el edificio. La fig. 433 es la puerta de la iglesia de San Pablo, de Tarragona, llena aún del gusto local, con los arquillos lobulados de coronamiento y las pilastras de ángulo con cierto sabor clásico. La fig. 434 es la fachada del monasterio de San Jaime de Frontinyá, tan característica dentro del grupo lombardo. La fig. 435 es típica de los comienzos del siglo XII, con la forma más alargada de las puertas y sólo algunas columnas, pero esbeltas y altas; por último, la fig. 436 es un ejemplo del desarrollo exagerado que toman las archivoltas, con sus decoraciones en los arcos y sus múltiples columnas, ya al concluir el siglo XII, cuando las influencias lombardas se han desvanecido y en su lugar aparece la nueva influencia francesa de los monjes de Cluny. El único elemento de la iglesia en que el estilo lombardo resiste los cambios de toda la época románica, son los campanarios, magníficas torres cuadradas decoradas con fajas y arquillos, con ventanas partidas y almenas, como los que subsisten todavía de la Seo (fig. 437), Elna,



Fig. 443. — Claustro de San Pablo del Campo. Barcelona.

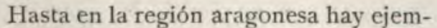
Ripoll, Cuxá, San Miguel de Fluviá, Vich y Breda (fig. 438). Los claustros conservan también su forma tradicional de arcos apoyados sobre columnas pareadas. Un ejemplo de ellos importantísimo es el de San Cugat del Vallés, muy cerca de Barcelona. La iglesia es, en su ábside y el trozo más antiguo de la nave, del gusto lombardo tradicional, como también las partes bajas del campanario. En cambio, el claustro, algo posterior, es obra de un maestro catalán, Arnaldo Cadell, quien se representó á sí mismo en uno de los capiteles y se conmemora en unos dísticos latinos puestos en una lápida en uno de los ángulos del claustro. Este grandioso claustro de San Cugat del Vallés, con su repertorio vastísimo de escenas bíblicas en los capiteles, demuestra la abundancia de material iconográfico de que disponían los escultores catalanes de mediados del siglo XII. Algunos capiteles están decorados con motivos puramente ornamentales, otros con figuras de monstruos afrontados ó con escenas locales de la vendimia y de las artes. Esta misma escuela produjo otros conjuntos hermosísimos de claustros, como son el de Ripoll (fig. 439), el de Santa María del Estany, San Benito de Bages (fig. 440); los dos de Gerona: el de la catedral y el de San Pedro de Galligans (fig. 441), y el de Elna (fig. 442), en el Rosellón, que es el más delicado, porque está labrado en mármol blanco del país. El claustro de San Pablo del Campo, de Barcelona, es contemporáneo de la nueva iglesia, es decir, de la época en que fué restaurada, año 1117, después de haber sido en parte destruída por los musulmanes. Los arcos son polilobulados, pero su aparejo descansa sobre hiladas horizontales; parece muy probable que esta forma debió ser importada del Oriente (figura 443).



Fig. 444. — Exterior del ábside de la iglesia de San Martín Sarroca.



Fig. 445. — Casa en Tárrega. CATALUÑA.



Hasta en la región aragonesa hay ejem-



Fig. 446. — Sepulcro de D. Guillermo y D. Ramón de Moncada. *Monasterio de Santas Creus.*

plares de un arte afín; el claustro de San Pedro el Viejo, en Huesca, tiene capiteles de un estilo emparentado con el catalán.

Un ejemplo muy acabado, aunque en iglesia de reducidas dimensiones, del arte románico catalán á mediados del siglo XII, es el de San Martín Sarroca, cerca de Villafranca del Panadés (fig. 444). Es uno de tantos tipos, como el de Cubells, de iglesia emplazada cerca del castillo ó fortaleza, en la cúspide de estratégica colina; pero en la de Cubells se advierten ligeras influencias árabes en la ornamentación, mientras que en la de San Martín Sarroca se manifiesta, dentro del más puro estilo románico, tal delicadeza en la forma, que revela un grado de cultura superior. Los detalles de basas y capiteles demuestran refi-



Fig. 447. — Sepulcros de familia de la antigua nobleza de Aragón. *San Juan de la Peña.*

nado gusto. Tras este tipo hace ya su aparición la influencia de los cistercienses y el estilo monástico de transición que produce las catedrales de Tarragona y Lérida.


Figs. 448 y 449.—La Virgen del Claustro. Solsona.

Al lado de la arquitectura religiosa debió desarrollarse en la España románica un arte civil y militar para los castillos y construcciones privadas. Algo empezamos á conocer de él, aunque sea materia todavía muy poco estudiada. Las grandes ciudades estaban encerradas dentro de recintos fortificados, con murallas interrumpidas regularmente por torres circulares; así son las fortificaciones de Avila y las partes de esta época de las murallas de Toledo y de Gerona. En cuanto á los castillos, sus ruinas merecerían una exploración metódica, aunque la mayoría de los castillos españoles fueron reconstruídos en épocas diversas y sólo conservan de sus primeros tiempos algunas torres también circulares de una última defensa. En la arquitectura puramente civil carecemos de los grandes edificios municipales; sólo hay restos, en algunas ciudades antiguas, de casas privadas de los siglos XI y XII. En Cataluña, por ejemplo, se conserva en Tárrega una casa intacta de este período (fig. 445). Por lo que se comprende de ciertas ciudades castellanas y de poblaciones como la Seo de Urgel y Sort, que han quedado en el mismo estado en que se hallaban durante la Edad media, las casas eran porticadas, con los pisos suspendidos sobre la calle ó apoyados sobre pies derechos de piedra ó de madera.


Figs. 450 y 451.—La Virgen de la Vega. Salamanca.

Abundan, en cambio, ejemplos de lo que podríamos



Fig. 452.— Capitel románico de la catedral de Tarragona.

llamar arquitectura funeraria: los enterramientos de los obispos y señores feudales, que suelen hallarse en los claustros ó en el interior de las iglesias. A veces tienen aún forma de sarcófago antiguo, como los de la iglesia de Gualter, en la provincia de Lérida; otras veces la urna de piedra está dentro de una hornacina, como las del monasterio de Santas Creus (fig. 446); otros hay, en San Juan de la Peña, que son sencillos nichos abiertos en el muro, cerrados con una losa ó placa de cerámica decorada (fig. 447). Otras veces el sepulcro está indicado por una simple piedra empotrada en el suelo.

En el transcurso de nuestro capítulo sobre el arte románico en España, hemos visto, al lado de monumentos tan importantes como las catedrales de Santiago y Salamanca y las iglesias de Silos, Ripoll y Cuxá, aparecer también obras insignes de escultura, como los relieves del claustro de Silos, el pórtico de Compostela ó la fachada de Ripoll. Es inútil, pues, insistir sobre el valor de la escultura española en esta época, que, si no aventaja á la del resto de Europa, cuando menos recibe todos los progresos con una maravillosa facultad de asimilación; pero no podemos menos de citar las bellas imágenes aisladas de la Virgen del Claustro, de Solsona, y la Virgen de la Vega, en Salamanca, las más bellas estatuas españolas de esta época. La Virgen del Claustro, de Solsona, parece ser ya de principios del siglo XIII, aunque con gran sabor de gusto arcaico, y tan fina, que, con sus largas trenzas y sus vestidos engarzados de gemas, es digna de ponerse al lado de sus hermanas, las reinas del pórtico de Chartres y de San Dionisio, de París (figs. 448 y 449). La Virgen de la Vega, en Salamanca, de plata esmaltada, es acaso obra de esmaltería francesa, pero de tiempo inmemorial viene siendo venerada en España, en el convento de la Vega, primero, ó en la catedral antigua, adonde pasó después y se guarda todavía (figs. 450 y 451).





Fig. 453.—Silla de la catedral de Roda. ARAGÓN.



Policromía de una iglesia románica catalana. RIPOLL. *(Restauración por F. Nebot.)*



Algunos capiteles de los claustros románicos son, por sí solos, obras escultóricas importantes; citaremos los procedentes del convento de San Pedro, de Barcelona, hoy en el Museo Provincial, y el de la puerta románica del claustro de la catedral de Tarragona, donde se halla representada la adoración de los Magos (fig. 452).

En lo que también hicieron maravillas los escultores románicos fué en el arte puramente ornamental, para decoración de las archivoltas de las puertas y ventanas, y hasta de los pequeños muebles portátiles, como la bellísima silla de tijera de la antigua catedral de Roda, en Aragón (fig. 453).



Fig. 454. — Policromía del panteón de los Reyes. Colegiata de San Isidoro. León.

Como era de esperar, paralelamente á la arquitectura y escultura, se desarrolla en España una escuela de pintura decorativa, de la que hasta hace poco teníamos tan sólo las miniaturas de los manuscritos, algunos profusamente decorados. Pero desde hace algunos años, tanto en el centro de la península como en la región catalano-aragonesa, han sido reconocidas un sinnúmero de iglesias policromadas, suficientes para que podamos apreciar el alto valor de nuestra escuela de decoración románica. El primer monumento conocido con pinturas era el llamado Panteón de los Reyes, de la Colegiata de León, donde se guardaba el cuerpo de San Isidoro. Las bóvedas de esta cripta estaban recubiertas con pinturas y los arcos también decorados con cenefas de gusto muy delicado (figura 454). Más tarde se reconocieron otras pinturas murales castellanas, y en 1908 se tuvo noticia de la existencia, cerca de Soria, de una iglesia enteramente policromada, la de San Baudelio de



Fig. 455. — Detalle de la policromía de la iglesia de Santa Eulalia de Estahón. Lérida.



Fig. 456. — Frontal catalán pintado. *Museo de Vich.*

Cárdenas, que era un magnífico ejemplo de este arte decorativo español, con escenas de cacerías y fajas de monstruos, elefantes y animales del lejano Oriente, temas copiados con toda seguridad de los tapices persas importados por los árabes. Otra escuela de decoración mural románica existe en Galicia, aunque todavía poco conocida.

Por fin, la más estudiada y más numerosa de todas las series de decoración mural es la de la región catalana. Estas iglesias catalanas, construídas por los maestros lombardos, que hacían obras puramente constructivas de ingeniería y casi sin decoración escultórica, tenían sus naves frías, sin frisos ni molduras; sus bóvedas lisas, sin torales; sus ábsides desnudos, como cascarones de piedra descarnada, y sus cúpulas, alisadas con mortero, resultaban de aspecto pobre si no eran enriquecidas de alguna manera por la policromía de revestimiento. Así debieron ser todas ellas, pintadas con fajas horizontales de escenas bíblicas desarrollándose á lo largo de los muros, y en las bóvedas y ábsides con figuras aladas y cenefas (fig. 455). Restauradas las bóvedas poco más tarde y, además, modificadas las paredes por la abertura de capillas, todas las decoraciones de las bóvedas y de los muros han desaparecido y quedan sólo los restos del ábside, que, protegidos por el altar, nada sufrieron con estos *embellecimientos* posteriores de la iglesia. Por esta causa, detrás de los grandes altares mayores de las iglesias lombardas del Pirineo suelen conservarse pinturas al fresco, formando composiciones de cierto valor decorativo. Por lo común, en la bóveda aparece el Cristo bendiciendo ó la Virgen sentada con el Niño en brazos, y á cada lado ángeles y serafines, ó los símbolos de los evangelistas, ó, si es la Virgen Madre que está en el centro, los tres Reyes Magos en acto de adoración. Más abajo, cubriendo la pared cilíndrica, dentro de nichos pintados y formando grupos de dos, vense apóstoles y profetas con sus respectivos atributos. Todos estos frescos son de colores brillantes, de rojos, azules y amarillos intensos; cuando no

había el gran armatoste del retablo ó del altar mayor barroco, estas figuras debían verse desde la nave, cerrando el fondo de las iglesias. Las escuelas españolas de pintura poco deben á la enseñanza de las escuelas francesas; los colores son de una gama más violenta que los de los frescos franceses; los fondos están divididos en fajas uniformes, de contrastes extremados.



Fig. 457.—Tapiz de la Creación. *Catedral de Gerona.*

La lámina XXIV dará una idea muy exacta del efecto que debía producir una de las iglesias catalanas del tipo lombardo con la bóveda y los muros policromados.

De esta misma época románica se conserva una importante serie de tablas pintadas de la región catalano-aragonesa. Las tablas catalanas románicas han sido reunidas principalmente en el Museo de Vich y en el de Barcelona, pero las hay también en París, en el Museo de Cluny, y además en Inglaterra. Estas pinturas sobre madera son muy interesantes, porque son las más antiguas tablas pintadas del Occidente. La mayor parte de ellas no eran iconas aisladas, sino que formaban parte de la decoración del altar y le servían de frontal en la cara que mira á los fieles. Su técnica es curiosísima, porque los colores están aplicados sobre una especie de estuco de yeso que á veces tiene relieves muy pronunciados. Estos colores son tan brillantes como los de las pinturas murales y las representaciones son muy semejantes: el Cristo ó la Virgen dentro de una aureola en el centro del rectángulo del frontal, y á sus lados los apóstoles en zonas ó fajas horizontales (fig. 456). Más tarde los pintores aplican á estos frontales el repertorio ya más variado de las leyendas de los santos de la Edad media: San Martín, San Esteban, San Lorenzo, etc., á los cuales estaban dedicadas las iglesias. Faltan en este tiempo, naturalmente,



Fig. 458. — Miniaturas de la Creación. *Biblia de San Pedro de Roda.* París.



Fig. 459. — Miniaturas del libro de Job. *Biblia de Farfa. Vaticano.*

los grandes retablos puestos sobre el altar, porque el sacerdote oficiaba de cara á los fieles, y por esto quedaba libre la parte anterior de la mesa, donde estaban los frontales decorados. Por lo regular, sobre el ara no había más que la cruz y los cirios; los ábsides, perfectamente visibles, que estaban recubiertos de pinturas al fresco, hacían el mismo servicio que más tarde hicieron los altares.

Entre las manifestaciones de la pintura románica en España, podemos consignar también la preciosa obra de tapicería representando la creación, del tesoro de la catedral de Gerona. Tal como está actualmente, es sólo un fragmento; tiene una orla con representaciones astronómicas: en lo alto, un personaje que representa el año; á los lados, los meses y planetas, con el Sol, tal como está figurado en un manuscrito de Ripoll, actualmente en el Vaticano. En el centro del tapiz, un cuadrado con los cuatro vientos en los ángulos y en medio una serie de representaciones radiales, que son comentario ilustrado del primer capítulo del *Génesis:* el espíritu de Dios nadando sobre las aguas; la noche y el día; Adán y Eva y las demás criaturas, pájaros y peces, rodeando la imagen del Todopoderoso, en el centro, en actitud de bendecir (fig. 457).

Este tapiz de Gerona denota una gran relación con las miniaturas de las biblias románicas catalanas, que están profusamente ilustradas. Se conservan dos manuscritos completos de la Biblia con miniaturas, del siglo XI, procedentes de Cataluña; el uno es la gran Biblia del monasterio de San Pedro de Roda, llevada á París por el mariscal Noailles (fig. 458), y el otro es la Biblia de la abadía de Farfa, actualmente en el Vaticano, probablemente copiada é ilustrada en Ripoll (figs. 459 y 474).

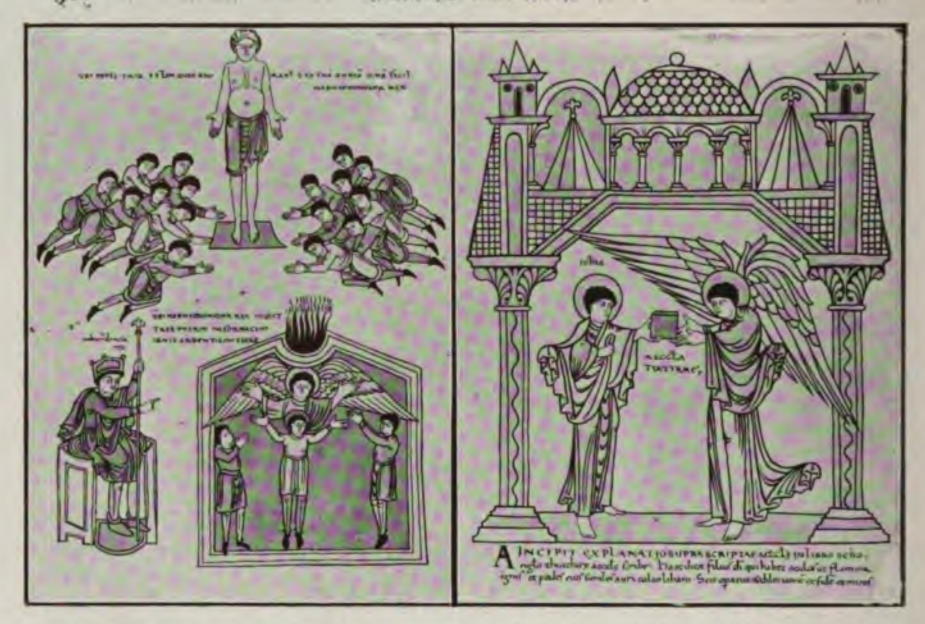
En el centro de la península, otra escuela bíblica decoraba también profusamente los manuscritos. No sabemos aún la relación que estas dos escuelas artísticas podían tener entre sí ni qué clase de influencias ejercieron mutuamente. Ambas deben mucho á la antigua cultura visigótica, pero en la escuela catalana



Fig. 460. — Miniatura del Apocalipsis de San Severo. *Biblioteca Nacional.* París.

parece se hicieron sentir más intensamente las enseñanzas de la miniatura carolingia. Las primeras Biblias de la región castellana, como las de San Millán y San Pedro de Cardeña, no tienen decoración más que en los índices ó cánones de los Evangelios, dentro de unos arcos de herradura, como en la Biblia de la Cava, que son seguramente de tradición visigótica.

Después aparecen de nuevo las páginas con escenas que ilustran el texto



Figs. 461 y 462.— Miniaturas del Apocalipsis de San Severo. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

y adornadas con bellas iniciales. Se conservan aún algunos ejemplares de estas biblias castellanas así miniadas: dos, tan olvidadas como preciosas, en León, y la llamada Biblia de Ávila, en la Biblioteca Nacional de Madrid, que es ya algo más moderna, acaso del siglo XII.

Pero entre los textos bíblicos, el preferido para ilustrar en los monasterios

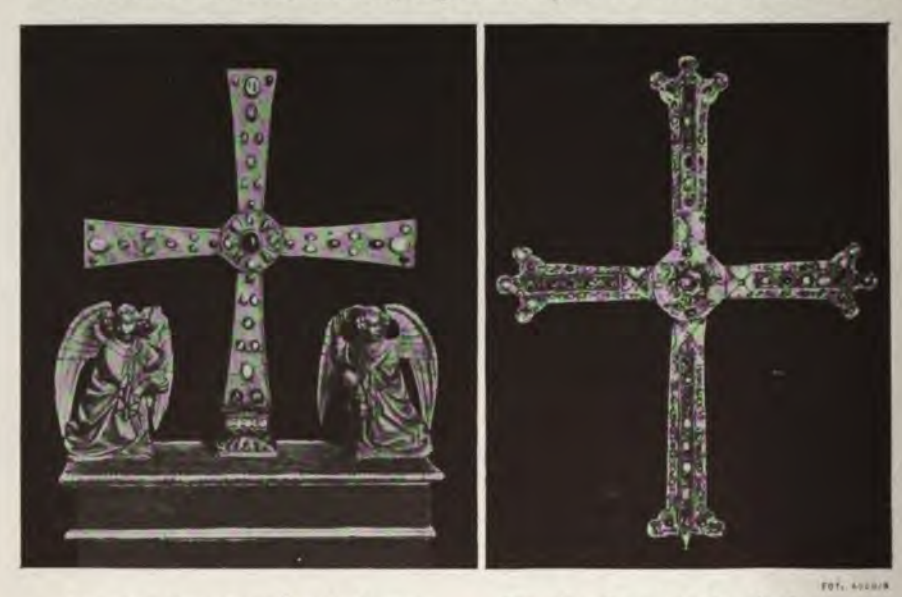


Fig. 463.— Cruz de los Ángeles. OVIEDO. Fig. 464.— Cruz de la Victoria. OVIEDO.

españoles fué el Apocalipsis con sus visiones de monstruos, ángeles y seres complicados. Además del libro de la visión de San Juan, propiamente dicho, los miniadores castellanos se entregaron con ardor á la decoración de un texto local, que era el comentario de un monje del monasterio de Liébana sobre el Apocalipsis. Este comentario ó explicación del texto de San Juan va revestido de grandes cuadros de composiciones complejas, puede decirse página por página. En él se advierte la misma violencia de color que hemos encontrado en los frescos, los mismos fondos de fajas de tonos vivos recortados y una vigorosa fantasía para imaginar las extraordinarias visiones descritas y comentadas del texto bíblico. Estos comentarios del Apocalipsis fueron copiados muchas veces; se conservan todavía una veintena de copias, algunas ejecutadas fuera de la región castellana; una de ellas, la de la catedral de Gerona, fué ejecutada en Córdoba; otra, que actualmente se halla en la Biblioteca Nacional de París, fué copiada á su vez y miniada en el monasterio de San Severo, en las Landas, tierra ya francesa, pero entonces más en relación acaso con España que con la Francia septentrional (figs. 460, 461 y 462).

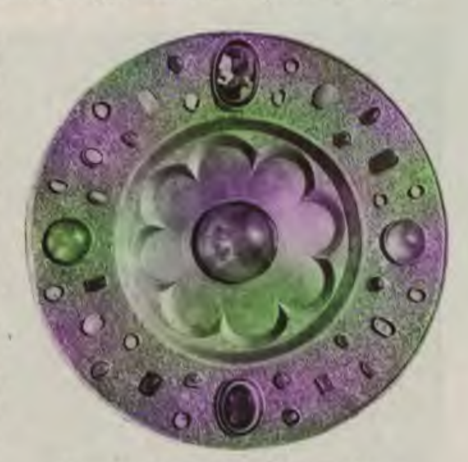


Fig. 465. — Patena con filigrana de oro y pedrería. *Abadía de Silos.*

No conocemos aún exactamente los centros principales ni el área de extensión de las diferentes escuelas de miniatura del período románico en España. Un centro importante de este arte de decoración de libros fué Silos, en Castilla, donde se aprecian también en las miniaturas las influencias de los árabes que había en el convento. Otros centros de copia y confección de textos fueron Córdoba, antes de la expulsión de los monjes por Abderramán, Astorga, y, en la región catalana, sobre todo, Ripoll, Vich, San Pedro de Roda y Barcelona. Pero puede decirse que en todos los conventos los monjes se aplicaban á este mismo trabajo, que tanto tenía de ejercicio manual como de disciplina científica.



Fig. 466. — Columba eucarística. *Abadía de Silos.*

En cuanto á las artes industriales, de-



Fig. 467. — Cruz de la catedral de Gerona.

bemos hablar en primer término de la orfebrería; ésta, que, como ya sabemos, era el arte principal de los pueblos germánicos, vuelve á florecer en Asturias después de la reconquista. En la catedral de Astorga se conserva una cajita de plata con relieves, obra del período visigótico ó de los primeros tiempos románicos.

En Oviedo, en el tesoro de la catedral, existen también dos famosas cruces, una llamada de los Ángeles y otra de la Victoria, que es fama perteneció á Don Pelayo. Ambas son muy antiguas; la que la tradición supone labraron los ángeles, que están representados adorando la cruz y son obra de época muy posterior, debe tener un origen misterioso; la de la Victoria lleva grabado el nombre de su autor, que trabajaba en el taller real del castillo de Gauzón (figs. 463 y 464).

En el tesoro de la catedral de Galicia hay otra cruz análoga á las de Oviedo. Las tres tienen la misma forma de cruz patada con brazos iguales, como las cruces visigóticas del tesoro de Guarrazar y las del tesoro de Monza. Más tarde, en estas artes industriales se va olvidando la tradición visigótica y, en cambio, se advierten influjos orientales, debidos á las relaciones con los árabes.

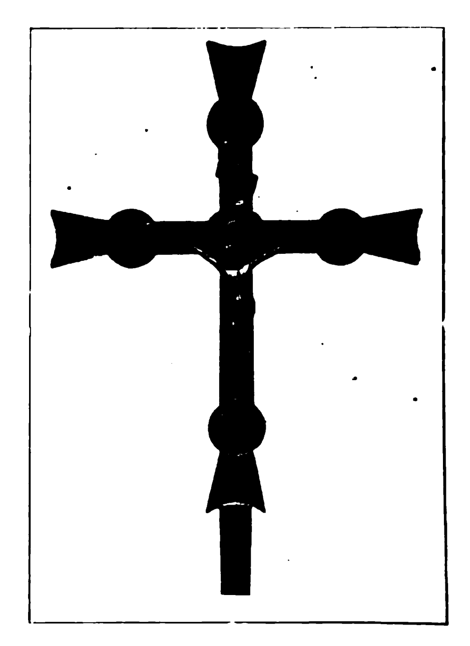


Fig. 468. — Cruz de la catedral de Vich.

Ya hemos visto cómo en Silos trabajaban los obreros árabes al lado de los españoles, y el cáliz magnífico de Santo Domingo, conservado todavía en el monasterio, que es una maravilla de la orfebrería española románica, tiene señales harto visibles de este contacto con las artes del Islam. Otras joyas se conservan en Silos de la época de oro del monasterio: una patena con filigrana, pedrería y camafeos, acaso del tiempo de Santo Domingo (fig. 465), y una columba eu-

carística, para guardar las hostias en el altar (fig. 466). Este curioso objeto de arte está formado por una cabeza de bronce romana del siglo IV, á la que se ha añadido una paloma, cuyas alas son movibles por medio de charnelas, la cual sirve de depósito para las formas eucarísticas El conjunto acaso tenga un significado simbólico: la cabeza romana podría ser muy bien una alusión al paganismo, y la paloma el símbolo cristiano.



Fig. 469. — Crucifijo románico. (*Museo de Vich.*)

Otras joyas preciosísimas del tesoro de Silos, los magníficos frontales de oro esmaltado, han pasado al museo de Burgos; el viejo monasterio castellano estuvo abandonado durante muchos años y ha sido un milagro que sólo hayan emigrado los manuscritos, que, trasladados á Madrid, fueron vendidos al Museo Británico. Los dos frontales del Museo de Burgos, sin embargo, no tienen carácter tan genuinamente español como la patena de filigrana que reproducimos en la fig. 465; es probable que fuesen obras de importación de la esmaltería de Limoges, como la Virgen de la Vega, de Salamanca.



Fig. 470. -- Crucifijo del rey Fernando y la reina Sancha de Navarra. (*Museo Arqueológico Nacional.*) MADRID.

Un frontal de plata dorada magnífico existió en la catedral de Gerona hasta la invasión de los franceses en 1808 y constaba había sido regalado á la catedral por la condesa Gisela á principios del siglo XI. Otro frontal, también de plata repujada, existía en Ripoll, y fué fundido cuando la guerra de Sucesión para auxiliar los monjes al pretendiente austriaco contra el pretendiente francés. Hoy los principales testimonios de la orfebrería catalana en la época románica son las cruces antiguas de Vilabertrán, de Gerona y de Vich (figs. 467 y 468).

Estas tres cruces son ya del siglo XIII, y aunque ejecutadas en



Fig. 471. — Plato esmaltado. *(Museo de Vich.)*

esta época, cuando el arte gótico se hacía dueño de la península, tienen la forma tradicional de cruz patada con medallones, característica de los tiempos románicos anteriores. Por lo que toca á la técnica de la labra de los marfiles, varias catedrales españolas conservan en sus tesoros cajitas árabes para reliquias; pero con el contacto de maestros tan hábiles en el arte de los marfiles como lo fueron los musulmanes de España, debió formarse también en seguida una escuela nacional.

La obra capital de esta escuela es la admirable cruz del rey Fernando y la reina Sancha de Navarra, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y es una joya de valor incalculable (fig. 470). La gran cruz, toda de marfil, está labrada por sus dos caras con relieves finísimos, todos diferentes, donde los temas ornamentales de cierto sabor neovisigótico se mezclan con ornamentaciones árabes y figurillas evangélicas.

Esta cruz de marfil, que estuvo mucho tiempo en la iglesia de San Isidoro, de León, antes de pasar al Museo de Madrid, debió ser labrada á mediados del siglo XI; los dos nombres que lleva al pie, Fernando rey y Sancha reina, permiten señalar la fecha de su ejecución entre los años 1037 y 1065.

Los crucifijos de esta época guardan una posición de primitiva frontalidad y algunos llevan una larga túnica (fig. 469).

En cuanto á los esmaltes, ya hemos señalado en España la presencia de obras importantes procedentes de los talleres de Limoges, como los frontales de Silos y acaso también la Virgen de la Vega, de Salamanca. En Burgos hay otra obra admirable de estos esmaltadores franceses: la estatua yacente en bronce decorado, mayor de tamaño natural, del obispo D. Mauricio, el iniciador de la catedral gótica actual. Pero al lado de estos grandes y raros objetos de esmaltería francesa se encuentran las piezas vulgares, platos y objetos litúrgicos, de la industria local de esmaltes, que se distinguen por sus pastas más groseras, sus colores más vivos y á menudo por cierta influencia árabe oriental (fig. 471).

Esta misma influencia árabe se advierte también en un cofrecito románico de marfil del Museo de Madrid, y en otro que se encuentra en el de Vich, que no se sabe si es una obra tardía de los árabes granadinos ó bien si fué ejecutada en tierra de cristianos bajo la influencia de los estilos mahometanos (fig. 472).



Fig. 472. — Cajita de marfil. *(Museo de Vich.)*

Por lo que toca á los tejidos, los reinos españoles de la reconquista no tuvieron más que tejidos árabes y bizantinos para sus prendas de valor. Los cuerpos de los santos y las reliquias de esta época están envueltos generalmente en trozos de telas árabes, y vestidos con ellas podemos ver re-



Fig. 473. — Tela bordada procedente de San Martín del Canigó.

presentados algunos personajes en las miniaturas de los códices españoles. Con frecuencia se habla en los testamentos y actas de consagración, de donativos de telas preciosas que los príncipes y obispos hacen al altar para adornar las nuevas iglesias. Así, por ejemplo, era famosa una tela que Wifredo y su consorte dieron para cubrir el santuario de Ripoll; pero, lo repetimos, estos tejidos preciosos debían ser telas de importación y nada de positivo valor parece haberse hecho en las tierras de la Marca; las telas preciosas de Vich y San Juan de las Abadesas son siriacas y sasánidas. Igualmente de gusto oriental son las telas para cubrir altares procedentes de San Martín del Canigó, especie de toallas con bordados, que se atribuyen á la condesa de Cerdaña. Dos de estas telas han pasado al Museo de Cluny, otra aún se guarda en la iglesia del Castell, cerca del antiguo monasterio (fig. 473).

Resumen. — Después de la reconquista se forma en Asturias un Estado cristiano que recoge las tradiciones de la escuela visigótica. Las iglesias de la capital, Oviedo, de esta época, han desaparecido; sólo quedó un resto de construcción abovedada en la catedral, llamado Cámara Santa. Pero en los alrededores de Oviedo se conservan las dos iglesias de Santa María de Naranco y San Miguel de Linio, muy características de este estilo asturiano de tradición visigótica. Otra iglesia del mismo estilo, de tres naves, es la del monasterio del Salvador, de la Val-de-Dios, y en el siglo X todavía se consagra la ermita de Santa Cristina de Lena, cuyo cancel, decorado de relieves, es de tipo germánico ó visigótico. Otra escuela de tradición visigótica aparece en las tierras castellanas ocupadas por los árabes, con grandes iglesias de planta basilical, en las que predomina la forma del arco de herradura. En Galicia, acaso por la influencia de los provenzales, se levantan las tres grandes catedrales de Santiago, Tuy y Lugo. La de Santiago tiene un pórtico admirable, esculpido por el maestro Mateo, que es una de las obras más perfectas del arte español. En Castilla, otro grupo, formado por las catedrales de Salamanca, Toro y Zamora, se caracteriza por la linterna ó cúpula extradosada en el crucero; es probable que la iglesia de Silos fuese del mismo tipo. En la región catalana, una escuela primitiva, poco conocida aún, con reminiscencias de tradiciones clásicas y visigóticas, se nos muestra no poco influída por

la llegada de los maestros albañiles lombardos. Después experimenta también la influencia provenzal. La iglesia más importante del primer tipo es la de San Pedro de Roda; al segundo momento, el de la influencia lombarda, pertenece la catedral de la Seo de Urgel, y al tercero, el de influjo provenzal, la catedral románica de Barcelona, de la que no subsiste más que la puerta del claustro. En escultura debemos citar, además de los conjuntos monumentales, como el pórtico de la Gloria y la fachada de Ripoll, algunas obras de busto entero, por ejemplo, la Virgen de la Vega, en Salamanca, y la Virgen de Solsona. Varias escuelas de decoración polícroma románica se van reconociendo en España: una en Galicia, otra en Castilla, y la de Cataluña, que es la más abundante. Los libros con preferencia ilustrados en la España románica son las biblias y, sobre todo, el Apocalipsis. En las artes menores se echa de ver, primero, una especie de renacimiento de las formas visigóticas en la orfebrería asturiana, y, después, la influencia permanente de las poblaciones vecinas musulmanas, que imprime al arte románico español una nota muy especial.

Bibliografía. — VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España*, 1803. — STREET: *Architecture in Spain*, 1861.— ELÍAS ROGENT: *San Cugat del Vallés*, 1880. *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la basílica y las fuentes de la restauración*, 1887. — CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario de Bellas Artes*. — A. LÓPEZ FERREIRO: *Historia de la Santa Iglesia de Santiago de Compostela*, 1898.— BRUTAILS: *L'art réligieux dans le Roussillon*.— RIAÑO: *Spanish Industrial Arts*.— V. LAMPÉREZ: *Historia de la arquitectura cristiana española*, 1903.— DELISLE: *Les manuscripts de l'Apocalypse de Beatus*.— P. DURRIEU: *Manuscripts d'Espagne remarquables par leur peinture* (Ecole des Chartes, 1893). — EGUREN: *Manuscritos españoles con miniaturas*. — RIAÑO: *The industrial arts in Spain*.— A. MUÑOZ: *I palliotti romanici catalani*, 1907.—J. GUDIOL: *Manual d' arqueología sagrada catalana*, 1902. — INSTITUT D' ESTUDIS CATALANS: *Les pintures murals catalanes*.



Fig. 474. — Inicial de la Biblia de Farfa. *Biblioteca Vaticana*.



FOT. ALINARI.

Fig. 475. — La catedral de Ferrara.

CAPÍTULO XIII

EL ARTE ROMÁNICO EN LA ITALIA SEPTENTRIONAL. — EL ARTE PISANO.
EL ARTE ROMÁNICO EN LA ITALIA MERIDIONAL. — LA ESCULTURA ROMÁNICA EN LA PUGLIA.

En esta edad intermedia de los siglos románicos, Italia, sin acabar de decidirse, vacila en imitar las grandes construcciones con bóvedas que se ejecutan al otro lado de los Alpes. Su personalidad es, como siempre, tan marcada, que merece capítulo aparte; hasta en estos siglos de vacilación, produce un sinnúmero de obras de arte que deben estudiarse atentamente. En este período, la Italia carece de unidad política, y las luchas entre los grandes partidos que se disputaban el gobierno, el gibelino, ó sea el partidario de los emperadores germánicos, y el partido güelfo, adicto al poder eclesiástico, dividían las ciudades en facciones y levantaban las provincias unas contra otras, despertando á veces con esta rivalidad un gran entusiasmo, que facilitaba en medio de aquel caos político la producción de obras de arte y la construcción de edificios colosales. Las ciudades, que conservaban aún cierto espíritu de los antiguos municipios romanos, querían exteriorizar su fuerza con grandes puertas, y torres que dominaran la extensión de los vecinos campos, y, sobre todo, con la gran iglesia catedral, que era el centro de reunión de los ciudadanos.

En la Lombardía, el arte de los albañiles románicos locales se mezcló, sin embargo, con las formas decorativas que llegaban de Alemania. La Italia septen-





Figs. 476 y 477. — Detalles de las jambas de la puerta principal. *Catedral de Ferrara.*

trional, en esta época, mantenía relaciones no interrumpidas con la cultura del otro lado de los Alpes; políticamente era gibelina, partidaria del emperador, y en todo germanófila. Así es que en las catedrales de Módena y Ferrara pueden verse sensibles influencias del arte románico alemán, con sus fachadas de diversos pisos de galerías, sus puertas historiadas y flanqueadas de columnas, sostenidas por monstruos y dragones (figuras 476 y 477).

Vista de lejos, la catedral de Ferrara no tiene el aspecto de una obra románica; la fachada ha sido modificada en la época gótica; una tribuna en el centro y unos cuerpos altos la desfiguran (fig. 475), pero en los lados tiene aún visibles las arcuaciones y triforios característicos de los constructores lombardos. El pórtico bajo, que también es antiguo, está sostenido por cuatro columnas que se apoyan sobre leones y figuras agachadas (figs. 478 y 479).

Interiormente la catedral de Ferrara es del todo lombarda, digna sucesora de San Ambrosio de Milán y San Miguel de Pavía, las iglesias madres del estilo, y así son también lombardas las catedrales de Parma, Módena y Piacenza, y sobre todo, la preciosa iglesia de Borgo San Donino, la más pura acaso de todo el grupo de catedrales lombardas del último período románico.

La superposición de triforios y galerías altas, característica de los constructores lombardos, aparece también en el baptisterio de Parma (fig. 480), y más adelante veremos cómo el estilo lombardo se extendió por el Sur, hasta el Lacio y Roma. El baptisterio de Parma tiene exteriormente una planta octogonal y á cada lado del octógono se levantan arcos que forman el piso inferior ó basamento. Encima hay una serie de galerías con columnas que sostienen frisos horizontales. Interiormente, cada ángulo del octógono tiene un nicho que divide la planta en diez y seis lados: encima reaparecen las galerías del exterior. Es digna de citarse, sin embargo, en mitad del camino, la catedral de Ancona, en el Adriático, cuyo exterior responde completamente al tipo de los constructores lom-



Fig. 478. — Puerta principal.
Catedral de Ferrara.



Fig. 479. — Columnas de la puerta.
Catedral de Ferrara.

bardos, las fachadas rematando con fajas de arquillos, formando un friso, y sus muros divididos por fajas verticales como pilastras (fig. 481).

La catedral de Ancona álzase sobre una colina, dominando la ciudad y el puerto. Desde su pórtico de mármol pardo de Istria, sostenido por dos leones, se ve el terso azul del Adriático cubierto de barcas de velas rojas. Su situación admirable da más valor al monumento, en sí algo pobre; interiormente tiene una cubierta de madera policromada, formando bóveda, como la de la catedral de Aquileya, de que hablaremos al tratar del arte en los países germánicos.

En Liguria, además de estas dos corrientes: la de la albañilería lombarda y la de la escultura decorativa germánica, adviértese la acción manifiesta de la Toscana; por ejemplo, la catedral de Génova es una pura intersección de estas tres tendencias; las fajas de piedras de colores que la adornan, son características de la primera época del arte toscano (fig. 482). En cambio, el claustro de San Lorenzo, de Génova, es obra puramente lombarda; tiene tanta semejanza con los claustros que construyeron los maestros lombardos en Cataluña, que una fotografía de este claustro se confundiría con otra del de San Pedro de Galligans, ó de la catedral de Gerona. Génova, siendo ciudad que poseía una personalidad muy poderosa, y aunque se anticipó en algo á las demás ciudades de Italia, artísticamente entra siempre en la órbita de sus vecinos; en realidad, no produce nunca un arte original, ni en arquitectura, ni en pintura y escultura.

La Toscana, á pesar de estar formando verdaderamente un arte nuevo, experimentó también la influencia de los constructores lombardos. En Luca, no sólo hallamos la iglesia de San Frediano, del mismo estilo íntegramente de los monumentos de la Italia septentrional, sino que otra iglesia ya de gusto toscano,



Fig. 480. — Interior del baptisterio de Parma.

San Miguel, tiene todavía adherido á ella un campanario del estilo de la Lombardía.

Al llegar el siglo XII, la tutela de los albañiles románicos lombardos debía ser substituída en toda Italia por otros nuevos ideales, más modernos y más estéticos que el viejo sistema de los arcos decorativos y fajas lisas, que de una manera tan monótona se venían aplicando desde los primeros siglos de la Edad media para acentuar las partes del edificio.

A principios del siglo XI, Pisa empieza á despertarse y á dar señales que auguran un feliz renacimiento de las artes, comenzando por la arquitectura. Pisa, como Siena, había sido un municipio romano; muchos mármoles antiguos han sido hallados en el recinto de sus murallas, pero, como Venecia, tuvo también Pisa el afán de coleccionar y reunir obras de arte, aun transportándolas de lejos. Dentro de su cementerio se conservan estelas griegas que deben encontrarse allí desde la Edad media; en los sarcófagos romanos en él también reunidos, la tradición suponía que habían aprendido sus primeras lecciones los escultores del Renacimiento. Sobre este problema de los orígenes de la escultura del Renacimiento, ya veremos al final de este capítulo que ha cambiado de solución, y en arquitectura no cabe negar la maravillosa anticipación del arte pisano á todo lo demás que se producía en Italia por este tiempo. El grupo de los grandes monumentos pisanos es anterior á los de Florencia y Siena; en plena época románica, cuando los demás países occidentales estaban aún engolfados en el gran problema constructivo de sus bóvedas por arista, Pisa levanta su soberbia catedral de mármol blanco, de una pureza de líneas que parece clásica, y los monumentos que la rodean: su campanario inclinado, el baptisterio, que servía también de *cantoría*, ó sala de conciertos, y el claustro, destinado á cementerio; edificios todos vecinos que ocupan el espacio de una gran plaza, hoy desierta, como si el espíritu de los antiguos pisanos se hubiera petrificado en aque-



Fig. 481. -- Catedral de Ancona.

llos mármoles, que soberbios han arrostrado, intactos, los cambios del gusto y la civilización (fig. 483).

La catedral, el edificio más antiguo y más importante del grupo, fué comenzada en 1006, acaso con un plan más modesto que el que tiene actualmente; pero creciendo siempre en poderío y riqueza la república, Pisa creyó que había llegado el momento de hacer algo más grande, que quedara como testimonio perdurable de su gloria. La ciudad no estaba entonces tan separada del mar como ahora, el Arno era navegable y los buques subían por él hasta amarrar al pie de sus muelles. Su comercio no era tan especializado como el de Venecia, que por esta época puede decirse sólo navegaba hacia el Oriente; los pisanos tenían factorías en la costa Norte de Africa y sostenían relaciones con los demás pueblos del Mediterráneo occidental.



Fig. 482. — Puerta de la catedral de Génova.

Córcega y Cerdeña habían sido reconquistadas á los árabes por los pisanos; aliados con el conde de Barcelona, habían tomado Menorca; el litoral de Italia estaba por ellos defendido contra los piratas, y, por fin, en 1062, antes que los normandos, atacaron la Sicilia, que todavía se hallaba en poder de los sarracenos, sorprendieron á Palermo con un ataque nocturno, saquearon la ciudad y volvieron á la patria con sus buques cargados de tesoros. Estos fueron en su mayor parte empleados en la nueva obra de la catedral, encargándose de dirigir los trabajos un arquitecto llamado Bosqueto, quien, según parece, era griego, natural de Dulichio, y al que los epitafios de la catedral prodigan grandes elogios, comparándolo á Dédalo y á Ulises.

Si Bosqueto era ó no bizantino, resulta aún muy incierto, pero, en todo caso, recuerda poco los métodos de su patria y debió admirar más que nada las anti-



Fig. 483. — Conjunto monumental de las grandes edificaciones de Pisa. El baptisterio, la catedral, el campanile y el cementerio.

guas basílicas romanas, á las que conforma su plan en líneas generales. La gran iglesia, terminada después de la muerte de Bosqueto por un tal Rainaldo, hace gala de una unidad arquitectónica sólo comparable á la de los templos clásicos; sus líneas parecen dispuestas y razonadas desde el principio para conseguir el maravilloso resultado del conjunto.

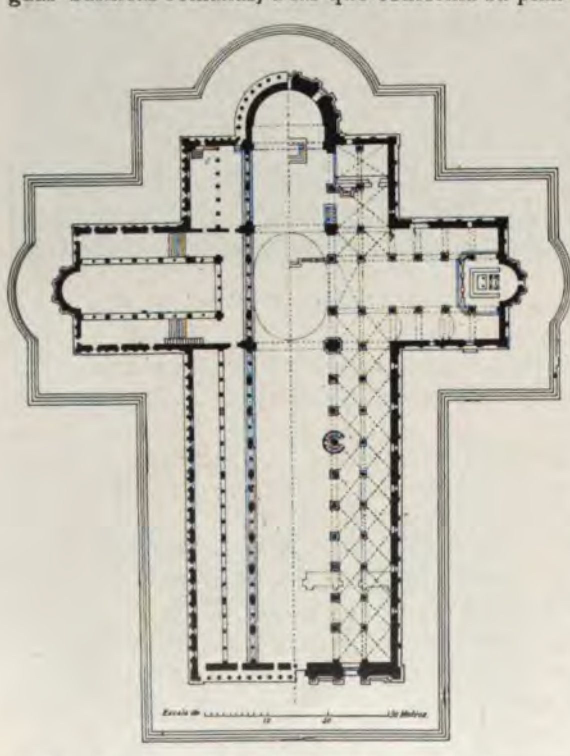


Fig. 484. — Planta de la catedral de Pisa. *(A la derecha la planta baja y la de la izquierda al nivel de las galerías.)*

Interiormente su planta, en forma de cruz latina (fig. 484), tiene cinco naves, la central cubierta de madera y las dos laterales con bóvedas por arista, mientras en el crucero se levanta una cúpula elipsoidal. Las columnas que separan las naves tienen bellos fustes monolíticos de granito pulimentado, que con los capiteles antiguos y las bases áticas, todas uniformes, acaso proven-

gan de algún edificio romano de Sicilia ó de la propia Toscana, desmontado para enriquecer con sus despojos la nueva catedral. Estas columnas sostienen grandes arcos, sobre los que corre la galería superior, encima de las naves laterales, toda decorada con fajas de mármol blanco y verde obscuro que forman una especie de policromía natural.



Fig. 485. — Lápida de dedicación de la catedral de Pisa.

Las fachadas exteriores muestran estas mismas fajas alternadas, blancas y obscuras (lám. XXV), que caracterizan los edificios de Pisa; pero, además, en las enjutas de los arcos hay bellísimas taraceas de mosaicos, sobre todo en la fachada principal. Esta fachada está toda ella fabricada para producir un noble efecto de belleza arquitectónica con la simple repetición de arquitos y galerías, que forman como una especie de celosía del muro de la iglesia. Aparentemente estos arquitos son iguales, pero observándolos con detención, se ve con qué estudio y arte lo que parecía uniforme es múltiple y rico en variedad, y cómo todo se ha tenido en cuenta para que, con los más simples medios, el conjunto no fuese monótono y vulgar. Ruskín dedica al análisis de la fachada principal de la catedral de Pisa, los párrafos más entusiastas de su libro: *Los siete luminares de la arquitectura*. Para él es el modelo sublime, una producción esencialmente arquitectónica que, como las obras musicales, consigue su efecto sólo por la proporción y mesura rítmica de sus partes.

La lámina XXV y las figs. 483 á 487 darán al lector una idea del conjunto y detalles de este famoso monumento: en la lámina se ven los siete arcos del cuerpo bajo, diferentes dos á dos, alternando simétricamente del eje principal. Las galerías superiores (fig. 487) tienen una variante en la segunda, donde se levânta una columna encima del centro de cada arco. En las pendientes de los tejados, los espacios se estrechan también; hay seis columnas encima de otras cinco de la galería inferior, y así no aparentan una anchura desproporcionada con la altura. Con la simple combinación de arcos y recuadros se decora toda la catedral de Pisa; no hay apenas esculturas, sino formas geométricas de mosaicos de piedras duras y mármoles.



Fig. 486. — Remate de la fachada. *Catedral de Pisa.*

Desde los tiempos del arte antiguo, desde los grandes días del Partenón y el Erecteo, no se había conseguido un resultado tan admirable, con tanta simplicidad

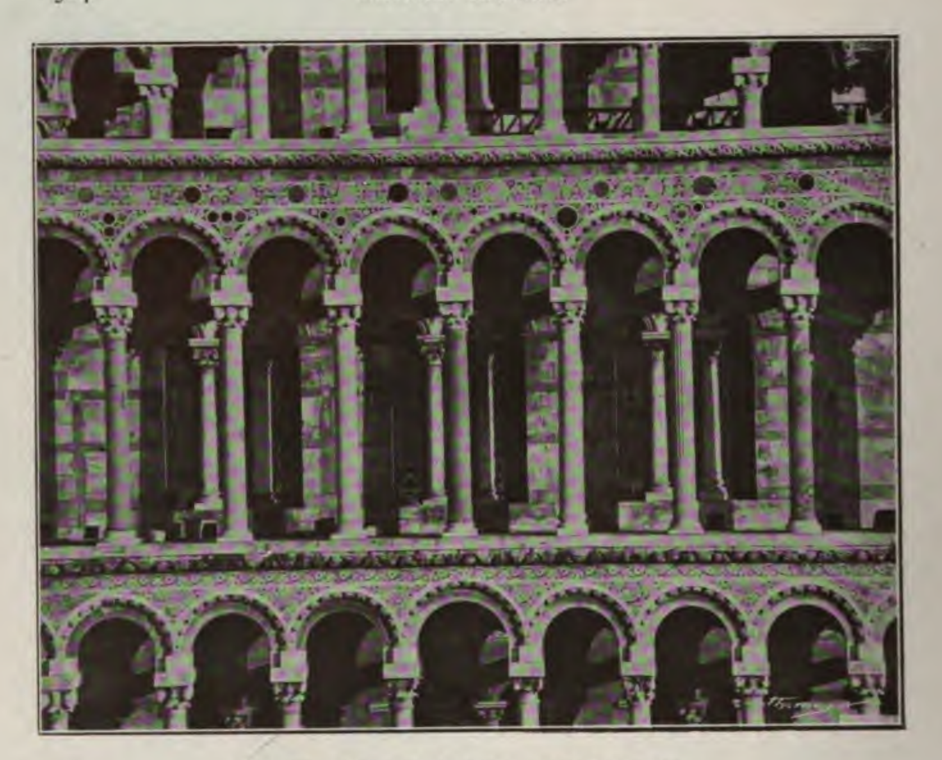


Fig. 487. — Detalle de la fachada. *Catedral de Pisa.*

de medios. ¿Cuál es la causa de este resultado? ¿Por qué la obra resulta tan interesante en lugar de ser monótona? Ruskín analizó ya algo minuciosamente las relaciones de formas y medidas de las diferentes partes de las fachadas de la catedral de Pisa, encontrando en ellas sutiles variaciones en cada elemento para que, en su aparente uniformidad, contribuyera al efecto del conjunto. Todo para él está dispuesto con una sagacidad y un ingenio extraordinarios; á veces un pequeño trozo de mármol colocado en un ángulo, es mayor que el del otro lado del mismo arco; las columnas de un mismo arco son también de diferente altura: «Ahora, yo os diré, añade Ruskín, que esto es arquitectura viviente. Hay una sensación en cada centímetro, y una acomodación á las necesidades arquitectónicas, que es exactamente la misma que la de las proporciones de la naturaleza orgánica...»

Las ideas de naturalismo expresivo de Ruskín no corresponden ya á los ideales modernos en arquitectura, pero en su apología de la catedral de Pisa estuvo el polemista inglés acertado como pocas veces. Modernamente han estudiado también la catedral de Pisa los arquitectos americanos de la escuela de Roma y han podido comprobar nuevas sutiles diferencias de medidas. Las líneas no son tampoco nunca rectas, tanto en el exterior como en el interior, sino que se curvan para rectificar los efectos de la perspectiva, como pasaba en los templos griegos. La fig. 487 hace ver las líneas horizontales del penúltimo cuerpo de



A



B

CATEDRAL DE PISA

A. Fachada principal. — B. Cúpula y tejados.

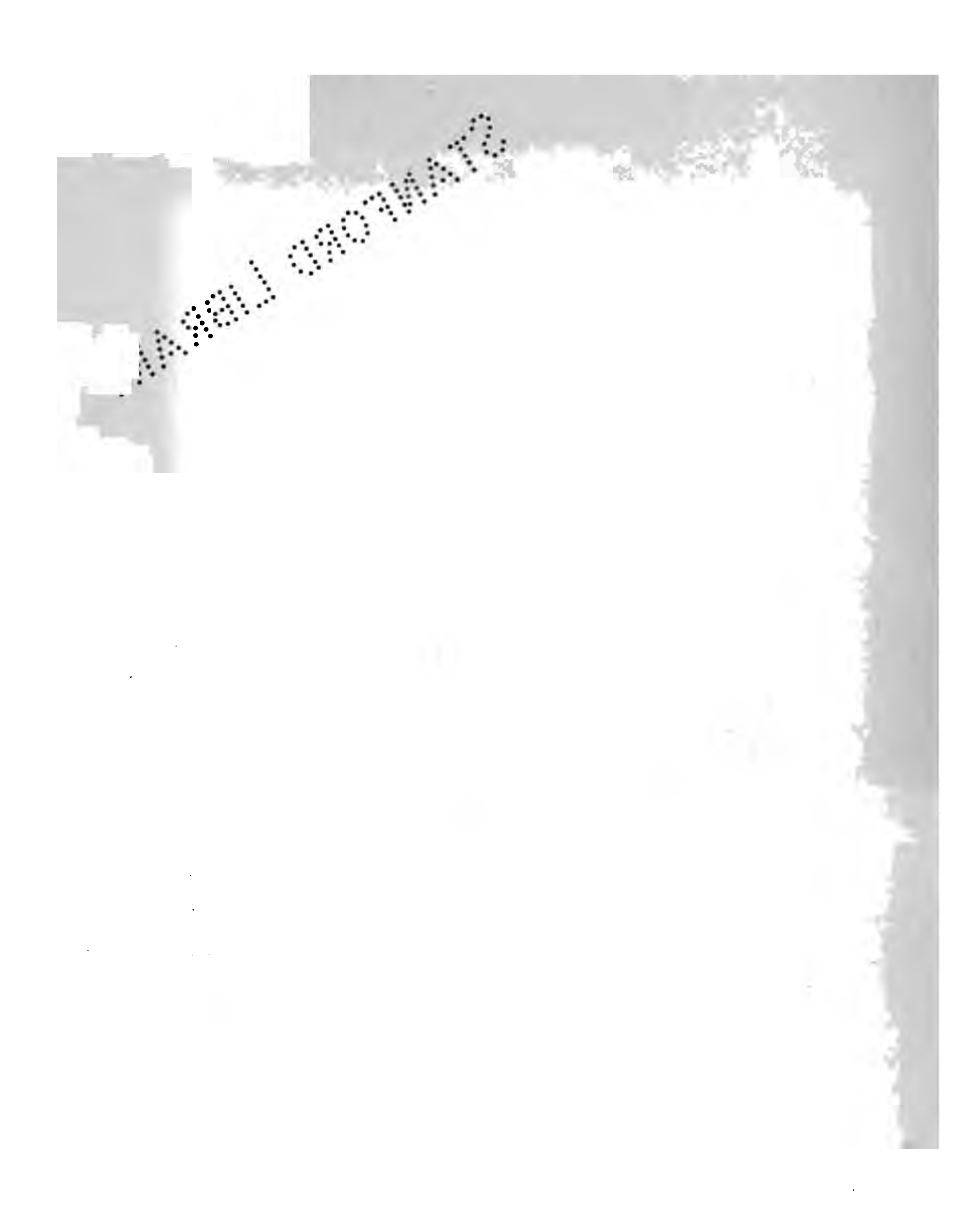




Fig. 488. — Baptisterio de Pisa.

la fachada principal curvadas en los extremos, para que, miradas desde el centro, aparezcan como horizontales.

La catedral de Pisa fué consagrada en 1118 por el papa Gelasio, pero las obras de embellecimiento y restauración debieron durar hasta fines del siglo XIII, porque se conserva una lápida del año 1278 que dice que la catedral *edificata fuit de novo* (fig. 485).

En el año 1153 fué empezado el baptisterio, siendo maestro director de la obra cierto Deotisalvi, que había construído ya las iglesias del Santo Sepulcro, en la propia Pisa, y la de San Cristóbal, en Lucca (fig. 488). El baptisterio pisano es



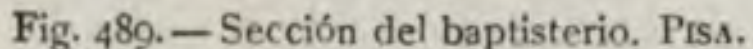
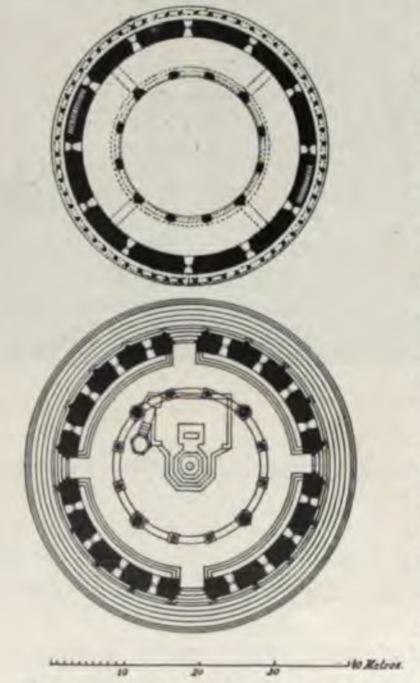

Fig. 489. — Sección del baptisterio. PISA.


Fig. 490. — Vista interior del baptisterio. PISA.

para nosotros otra maravilla arquitectónica, aunque ya no produce aquella unanimidad de admiración entre los críticos que despierta la catedral. Tiene una planta circular con una nave que da la vuelta alrededor, y una galería alta; el espacio central, donde están las fuentes bautismales, está cubierto por una cúpula cónica muy elevada. Es fácil que esta cúpula en su disposición primitiva tuviera un agujero en lo alto y fuera extradosada, esto es, visible al exterior con la misma forma cónica del interior. Pero, en el Renacimiento, esta cúpula cónica fué rodeada de una superficie esférica, de la que sobresale la punta del cono. Exteriormente, el muro, que en un principio tenía la simple ornamentación de arquitos, característica del estilo pisano, fué decorado con pináculos góticos; pero, así y todo, con estos aditamentos y transformaciones, el baptisterio, aislado en el centro de la plaza de Pisa, con su forma actual originalísima, es un monumento único en el mundo, de una personalidad tan acentuada que


Fig. 491. — Planta del piso bajo y galería superior del baptisterio de Pisa.

no hay nada que se le parezca, ni en los edificios de su tiempo ni en los anteriores.

Al lado de la catedral está el *campanile,* una torre cilíndrica de siete pisos, con un cuerpo de remate también cilíndrico de menor diámetro, para las campanas. El muro de la torre está decorado con zonas de arcos, en armonía con la decoración de la fachada de la catedral, también de mármoles y taracea de mosaico. La singular inclinación de la torre no es preconcebida, sino el resultado del asiento irregular del terreno (figs. 492 y 493. La inclinación empezó á notarse cuando la torre estaba al nivel de la primera galería, y se quiso remediar haciendo la cornisa más ancha de un lado que del otro. Al llegar la obra á la segunda y tercera galerías, el asiento irregular de la torre fué aumentando y la alarma hizo suspender los trabajos por el intervalo de sesenta años. Cuando en 1236 se quiso continuar la obra, su nuevo director, Beneato, hizo un reconocimiento preliminar del edificio, encontrando que la torre se desviaba ya unos veinte centímetros fuera de la línea de plomada. Hoy la parte superior se separa más de cuatro metros de la vertical y el asiento continúa todavía, aunque muy lentamente.

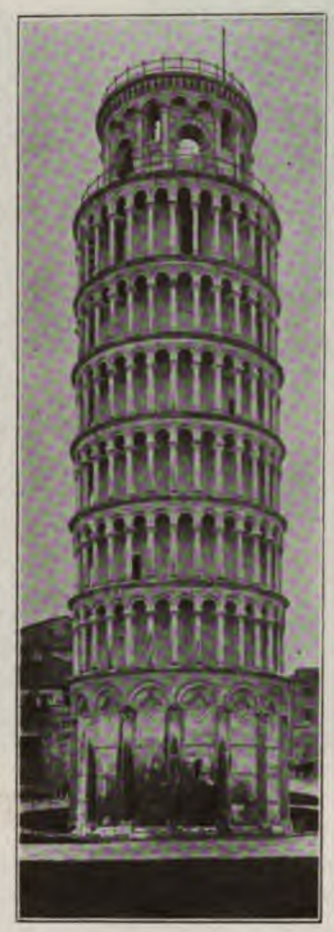


Fig. 492. — Campanile de Pisa.

No podemos terminar esta sumaria descripción del importante grupo de los monumentos pisanos sin hablar del campo santo, el último edificio que, con la catedral, el campanile y el baptisterio, forma el conjunto monumental llamado *delle quatro fabriche*. Es una obra que por su época debiera ser descrita en otro lugar de este libro. Empezado ya á fines del siglo XIII, este singular monumento entra de lleno en el período de influencia gótica, que más ó menos penetró también en Italia. Pero aunque por el arte sea algo distinto, por su situación y por su empleo el cementerio es el hermano inseparable de los otros tres edificios de la plaza de Pisa. Sin el campo santo, Pisa no sería Pisa; aquel claustro grandioso, dedi-



Fig. 493. — Campanile de Pisa.



Fig. 494 — Cementerio de Pisa

cado á la muerte, es el comentario plástico de tanta belleza, de tanta riqueza solitaria como resplandecen aún en la catedral y los otros desiertos edificios pisanos. El cementerio tiene la forma de un patio rectangular, que fué rellenado con tierra del Calvario, transportada al efecto por los buques de Pisa al regresar de la última cruzada. No tiene al exterior ninguna abertura; su muro de mármol liso sirve espléndidamente de fondo á la catedral.

Interiormente el claustro tiene una galería anchísima, donde se han reunido todos los recuerdos civiles de Pisa, gloriosos trofeos, mezclados con las sepulturas de los grandes protectores de la república, y obras de arte traídas simplemente por el mérito de su belleza. Allí están los bustos griegos y las estelas, los sarcófagos romanos de que hemos hablado, al lado de sepulturas de un emperador germánico, como Enrique VIII, que quiso ser sepultado en Pisa, la fiel ciudad gibelina, y de la condesa Matilde (fig. 494).

Ya veremos en el próximo volumen el papel importante que esta parte del campo santo de Pisa desempeña en el arte italiano; los inmensos muros de sus paredes laterales fueron cubiertos con frescos por los más grandes maestros del Renacimiento. Al través de los arcos, con una tracería de calados góticos, se ven los negros cipreses ondular lentamente; todo contribuye al efecto singular del famoso cementerio: la plaza que le precede, sus muros blancos lisos exterior-



Fig. 495.— Abside de una iglesia pisana de Cerdeña.

mente, las obras de arte que guarda dentro, el color de la luz, las pinturas de los muros... ¡todo esto es también arte! No son arte solamente las formas arquitectónicas, sus proporciones y sus líneas, sino también el armónico acuerdo de un monumento y el ambiente que le rodea. En este ditirambo de elogios de los monumentos pisanos, no ha de faltar la nota contradictoria de los críticos franceses, entusiastas de las puras formas góticas de los países del Norte. Para ellos las catedrales italianas serán siempre edificios ilógicos, cuyo exterior está en desacuerdo con el interior. Por ejemplo, en la catedral de Pisa, la fachada acusa tres naves y en su interior hay cinco; esto sorprende á los estudiosos del arte gótico francés, donde todos los elementos están dispuestos con racionalismo riguroso. «La composición (dice Camilo Enlart en su *Manual de Arqueología francesa*) no ha sido nunca más defectuosa que en la arquitectura italiana de la Edad media, ni la monotonía más fastidiosa que en las fachadas de las catedrales de Pisa y Lucca, y el mal gusto de las proporciones llega al colmo en las galerías del campo santo...» El crítico francés no reconoce la enorme variedad de las manifestaciones artísticas: las catedrales de Amiens y Chartres serían fastidiosas en Pisa; el ambiente, el color, la luz de Toscana exigían otra cosa que los contrafuertes del Norte de Francia.

El primitivo arte de Pisa, no sólo posee otros monumentos en la propia ciudad, como es el de San Pablo de Ripa d'Arno y el de San Pedro en Grado, donde estaba el antiguo puerto, sino que, además, otras iglesias del mismo estilo se edificaron en Lucca y Pistoya. Las fachadas de San Pablo de Ripa d'Arno y de San Miguel de Lucca reproducen en miniatura la misma disposición ornamental de arcos de la fachada de la catedral de Pisa, pero ya sin aquel gran arte y el



Fig. 496. — San Pedro de Immagini en Bulzi. Iglesia pisana de Cerdeña.



Fig. 497. — Santa María de Jericó en Castelsardo. Iglesia pisana de Cerdeña.

feliz acierto de la obra magnífica del Duomo. El arte pisano se extendió también en Cerdeña (figs. 495 á 497), que era entonces una colonia de Pisa, siendo curioso observar cómo se aplican la superposición de arcadas decorativas y el sistema de policromía, con fajas de mármoles de colores. En Toscana vemos combinado el mármol blanco de Carrara con el verde obscuro de las canteras de Prato.

En las otras grandes ciudades toscanas, como Florencia y Siena, adviértense aún las influencias del estilo lombardo; Florencia, por ejemplo, custodia su precioso baptisterio, «*il bel San Giovanni*,» como le llamaba Dante, que es un edificio octogonal decorado exteriormente por los marmolistas pisanos é interiormente por los mosaicistas bizantinos, pero que en su estructura recuerda los baptisterios de Lombardía. Vasari dice que las incrustaciones exteriores fueron obra de Cambio, pero, como hemos dicho, deben ser anteriores: la historia de este hermoso baptisterio de Florencia es todavía muy obscura.

En las colinas del otro lado del Arno, cerca de Florencia, hállase el delicado monumento de San Miniato del Monte, obra también hermosísima y enigmática de estos siglos medios, con las mismas marqueterías de mármoles que usaban los pisanos. Interiormente, San Miniato, dividido en tres naves por columnas de proporciones clásicas, por su apacible tranquilidad parece una basílica cristiana primitiva, impregnada aún del espíritu romano. Para unos San Miniato fué construído por la reina longobarda Teodolinda, otros lo suponen del tiempo de Justiniano y obra bizantina; lo más probable es que su forma actual date sólo del

siglo XI, pero conserva su disposición antigua, con el coro alto encima de la cripta y el altar de cara á los fieles.

En la gran Florencia, tan llena de cosas bellas y monumentos, la poética pequeña iglesia extramuros de San Miniato, es todavía una de sus más interesantes joyas.



Fig. 498. — El baptisterio de Florencia.

En el confín de la Toscana y el Lacio hay una pequeña población, hoy casi despoblada, que había tenido gran importancia en los primeros siglos de la Edad media. Los papas la castigaron duramente por su desobediencia, hasta cambiarle su nombre antiguo de Tuscania por el diminuto de Tuscanella, que lleva actualmente. Conserva, sin embargo, casi intactas aún, dos grandiosas iglesias de antiquísima historia. Una de ellas, San Pedro, la cita ya un documento del año 628; la otra, Santa María, parece aún más antigua. Ambas fueron restauradas hacia el siglo XI, en plena influencia de los maestros lombardos. La fig. 499 dará alguna idea del interior de estas iglesias, las dos muy parecidas, con su



Fig. 499. — Interior de la iglesia de Santa María. TOSCANELLA.



Fig. 500. — Ábside de la iglesia de los santos Juan y Pablo. ROMA.

aspecto medioeval tan acentuado, grandes como catedrales, más vastas hoy todavía para aquel pueblo tan pequeño, y casi intactas, con sus altares, púlpitos y policromías románicas. El exterior de las iglesias de Toscanella es más sugestivo aún si cabe que el interior; en sus blancas fachadas de mármol se ven incrustados fragmentos de relieves bárbaros y bizantinos, procedentes de las antiguas iglesias longobardas que hubieron de reemplazar en los siglos románicos.

La influencia lombarda se advierte aún manifiesta hasta en el Lacio; la antigua catedral pontificia de Anagni tiene sus ábsides con triforios y fajas verticales (figura 502), y en la propia Roma, en la iglesia de los Santos Juan y Pablo (fig. 500), el ábside también está decorado con una galería exterior lombarda, como el ábside de la Seo de Urgel.

Se ha dicho y repetido que Roma, arquitectónicamente, produce poco en estos tiempos románicos; sin embargo, dista mucho de haber sido tan completa su infecundidad artística.

Se cita con gran frecuencia, como prueba de la decadencia romana, una casa en el Foro boario, que la tradición supone haber sido la del tribuno Cola de Rienzo, hecha toda ella con fragmentos de mármoles arrancados de las ruinas,



Fig. 501. — Casa llamada de Cola de Rienzo. ROMA.

sin ninguna idea de disposición arquitectónica (fig. 501). Las columnas clásicas se han querido imitar con pobres formas de ladrillo, empotradas en el muro; encima, los mármoles más heterogéneos se han superpuesto para combinar una es pecie de friso, que, á pesar de estar formado todo él de fragmentos clásicos, resulta lo más opuesto que pueda concebirse al espíritu de orden de la antigüedad. Sin embargo, en esta época se restauran algunas de las basílicas romanas primitivas y se construyen muchas de las torres y campanarios de ladrillo que todavía subsisten, tan característicos de la Roma medioeval.



Fig. 502. — Ábside de la catedral. ANAGNI.



Fig. 503.— Candelabro con mosaicos. ANAGNI.

Además, en este período empieza á formarse la escuela de marmolistas y decoradores romanos, llamada de los *Cosmáticos*, de una familia renombrada en ia que, por espacio de varias generaciones, todos fueron maestros en este arte y llevaron casi todos el nombre de *Cosma* (Cosme).

El arte de estos marmolistas romanos es bellísimo y de originalidad extraordinaria, porque disponían de grandes bloques de pórfido y losas de granito rojo, que en aquella época sólo podían encontrarse en Roma, y que antiguamente habían formado los pavimentos de las termas y las villas. No hacía falta más que cortarlos en círculos ó cuadrados y aplicarlos como rosas en el centro, en el eje de la iglesia, desarrollando en el resto entrelazados de cenefas de mosaicos de mármoles, tallados también en formas regulares. Muchas iglesias de Roma recibieron esta decoración, y ello indica un gran esfuerzo, porque á veces se trata de basílicas colosales que ocupaban áreas vastísimas. Los marmolistas romanos enriquecieron también las iglesias de la capital y de la región con muebles litúrgicos, decorados con fajas de mosaicos de mármoles brillantes y oro: son



Fig. 504. — Ángulo del claustro de San Juan de Letrán. ROMA.

verdaderamente maravillosos sus candelabros para el cirio pascual (fig. 503), sus ambones, sostenidos sobre columnas antiguas y con ricos antepechos, también de mosaico; sus atriles para los cantores, con las águilas de alas desplegadas que han de sostener los libros de coro. Pocas iglesias, y ninguna importante, se construyeron en Roma por esta época, pero casi todas se alhajaron de nuevo con los mosaicos de los *cosmáticos*. Cerca de las dos grandes basílicas de San Juan de Letrán y San Pablo extramuros, edificaron también estos decoradores los dos claustros bellísimos de columnitas gemelas, que sostienen los arcos de medio punto, enriquecido todo, tanto las columnitas como el friso superior, con fajas de mosaicos y piezas de pórfido tallado, rodeado de cenefas (fig. 504).

El arte de los marmolistas romanos se extendió por la Italia meridional y hacia el Norte de Europa. Es curioso el caso de dos sepulturas de la abadía de Wéstminster, en Londres, que fueron revestidas de esta decoración; los epitafios hablan con orgullo de los mármoles que las enriquecen, por haber sido traídos de la gran Roma lejana, *de Urbe*...

Todos los párrafos anteriores se refieren á las iglesias y edificios religiosos; poco podemos decir en este lugar de las casas particulares. Las residencias nobiliarias, hasta dentro de la ciudad, estaban fortificadas, y su dueño podía encerrarse con sus partidarios, en momentos de peligro, dentro de su inexpugnable

morada. En la época románica, muchas casas nobles tenían aún como último refugio la torre cuadrada; en San Geminiano, cerca de Florencia, todavía subsisten varias casas antiguas con sus torres cuadradas de ladrillo, delgadas y altas, sin más abertura que algunas pequeñas aspilleras. En Pisa hay todavía una *calle de las torres;* en estas ciudades congestionadas por su cinturón de murallas, las torres venían á ser lo que los modernos *rascacielos* americanos. En Bolonia hay dos torres inclinadas, en sentido opuesto, que pertenecieron á dos casas señoriales desaparecidas. Dante habla ya del efecto que producen cuando, reinando la niebla, no se distingue su término, que se oculta entre las nubes (fig. 505); sin duda hubo de impresionarle la gran inclinación de sus ejes, y, por consiguiente, deben ser anteriores á su tiempo y por lo menos del siglo XI. En Prato, en la Toscana, existe también un castillo feudal de la época románica bien conservado, con su torre y sus grandes salas, de techos planos de madera. En la Italia meridional sentíanse más los efectos del Oriente; así es curioso el patio del palacio Rúfolo, con su original galería de arcos entrelazados (figura 506).



Fig. 505. — Las torres inclinadas. BOLONIA.



Fig. 506. — Palacio Rúfolo. RAVELLO.

En la Sicilia se construyen por esta época los vastos edificios de los reyes normandos, de los que ya hemos hablado en el capítulo VI de este volumen, por considerarlos como una escuela derivada del arte



Fig. 507. — Cripta de la Catedral. OTRANTO.

bizantino. Las iglesias normandas de Sicilia tienen la estructura de las catedrales francesas, pero están construídas por obreros árabes y caracterizadas principalmente por la decoración de mosaicos bizantinos que las reviste por completo.

En los territorios de los reyes normandos de la Italia meridional, la influencia bizantina se hizo menos sensible que en Sicilia, y apenas pudo llegar la influencia árabe; en cambio, recibe mucho más de la corriente lombarda, que se extendía hacia el Sur, por la ribera del Adriático. De Bolonia y Rávena, ciudades casi lombardas, á Ancona, la distancia es corta; de Ancona á Bari es otra escala, y de Bari á Otranto, por la ribera del mar, los estilos del Norte llegaban hasta el mismo talón de Italia. La catedral de Otranto tiene una cripta cubierta con bóvedas lombardas (fig. 507); San Nicolás de Bari, la gran iglesia catedral de la Puglia, es lombarda por su estructura y su decoración de grandes arcadas sobre los paramentos de los muros exteriores.

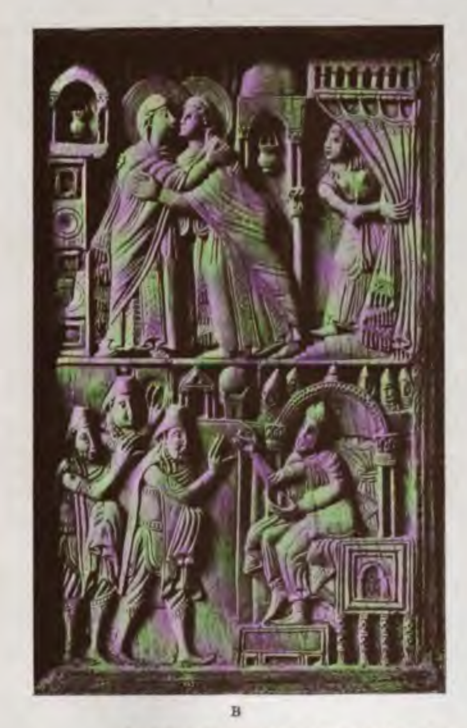
En las puertas de las fachadas de las grandes construcciones de la Italia meridional vemos á los elementos decorativos multiplicarse, superponerse las bandas de relieves en las archivoltas con una abundancia tal que predice la que caracterizará el estilo barroco. Las puertas de San Nicolás de Bari, y de la iglesia de Altamura (figs. 508 y 509), dan idea de este estilo de decoración románica de la Italia inferior; ambas tienen sus columnas adosadas sostenidas por leones, proyectando fuera del muro las molduras de los arcos para acentuar más el relieve.

Una de las más raras producciones de esta escuela decorativa es la silla episcopal del obispo Orso, de Canosa, un trono grande de líneas rectas, tallado simplemente, con las águilas imperiales en el frente y sostenido sobre exóticos elefantes, que parecen copiados de una tela oriental (fig. 510).

La Italia meridional alcanza en este tiempo una cultura superior al resto de la península, por sus relaciones con los árabes y los bizantinos; la universidad de Amalfi, durante los siglos XI y XII, fué la primera de Europa para los estudios de medicina. No es, pues, nada extraño que en el terreno del arte encontremos



A

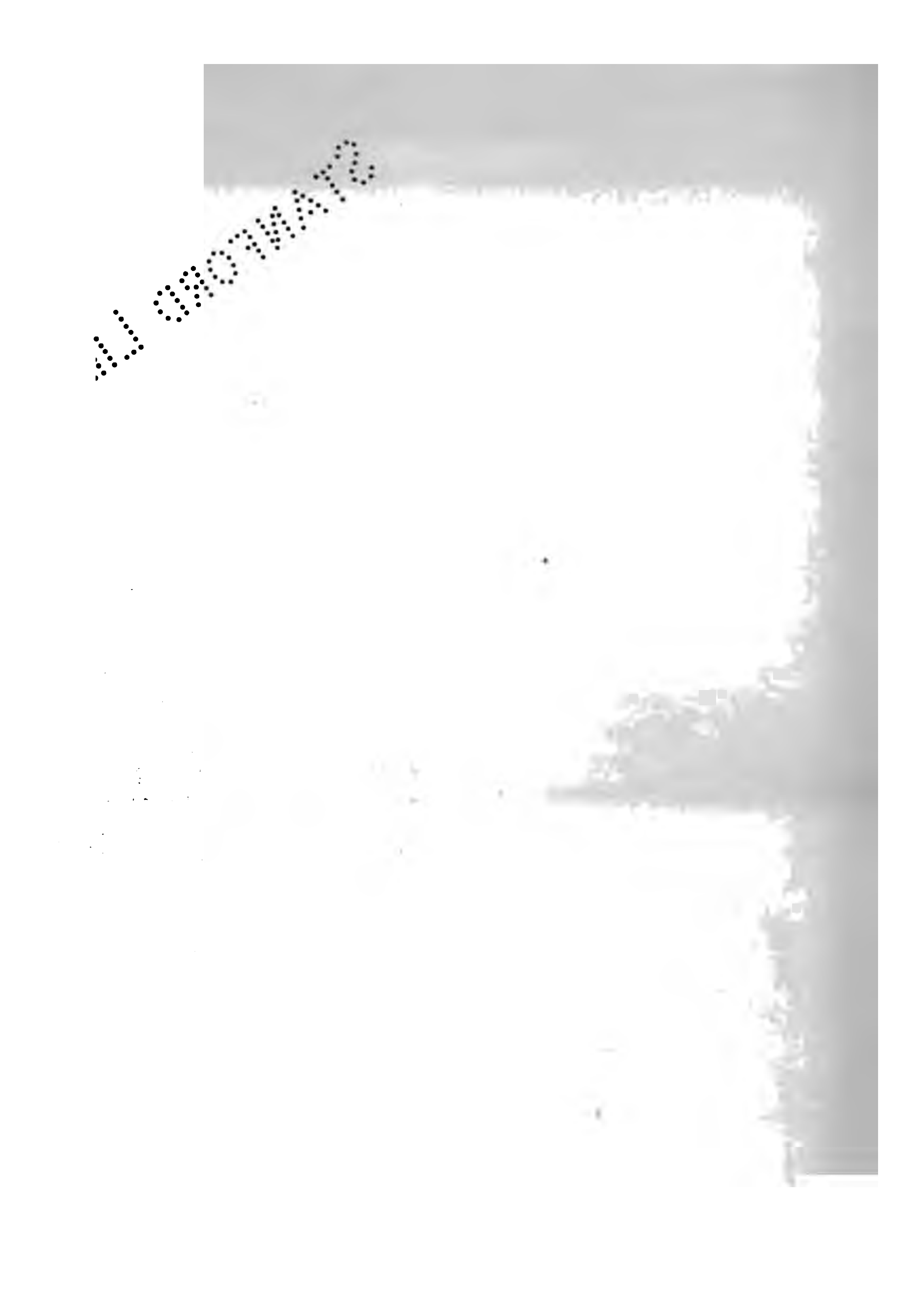


B



C

A. Altar de marfil de la catedral de Salerno. — B. Detalle del altar de Salerno.
Ç. Detalle del candelabro pascual de Gaeta.



también cada día, en el suelo poco explorado de las provincias meridionales, sorpresas que hacen cambiar los conceptos que habían prevalecido hasta ahora sobre la evolución de las escuelas artísticas italianas. Así, por ejemplo, se sabía que allí había florecido, además de la escultura decorativa, un cierto arte escultórico monumental en los pequeños relieves de los ambones ó púlpitos, donde á menudo encontramos representaciones figuradas. El púlpito de la catedral de Salerno, obra de los últimos años del siglo XII, está decorado, en sus ángulos, con figuras como cariátides, de un positivo valor plástico; en los capiteles y enjutas de los arcos hay también ángeles en relieve, que parecen anticipar el Renacimiento (figs. 511 y 512). Imágenes parecidas hay en el ambón de Sessa Aurunca y de la abadía de



Fig. 508. — Puerta lateral de la iglesia de San Nicolás de Bari.



Fig. 509. — Puerta de la iglesia de Altamura.

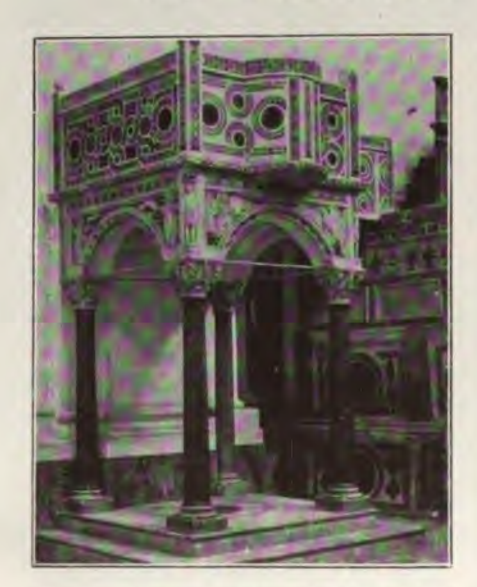
Cava de Tirreno, cerca de Nápoles (fig. 513), y en las composiciones de escenas evangélicas del magnífico candelabro pascual de Gaeta. (Lámina XXVI, C.) Pero la obra maestra de la escultura románica en la Italia meridional es el maravilloso altar de marfil de la catedral de Salerno, una joya de pequeños cuadritos de marfil reunidos, con escenas del Génesis y de la vida de Jesús. (Lám. XXVI, A y B.) Este altar ha sido recompuesto torpemente entre unas piezas de madera ensambladas; ignoramos cuál debía ser la montura primitiva de los marfiles; algunos de ellos fueron tam-

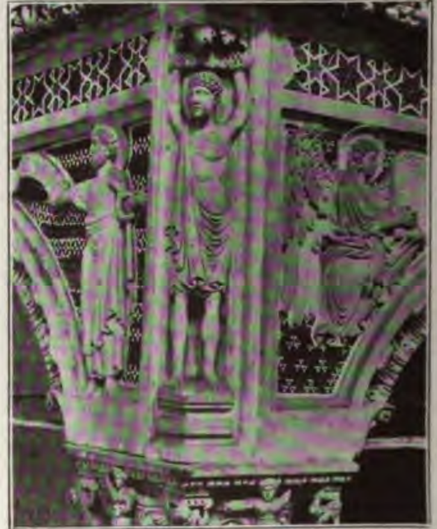


Fig. 510. — Silla episcopal. CANOSA.

bién arrancados del altar, descomponiendo la serie de las representaciones. Parece probable que este altar de Salerno sea el mismo que los documentos citan como existente en la catedral en la época de su dedicación, á fines del siglo XI. Las escenas en él representadas, como las del candelabro de Gaeta, tienen una vida y un movimiento que no se observan en el repertorio bizantino.

La lám. XXVI, A, muestra, en la escena de la Visitación, á la sirvienta como una rapaza meridional que está espiando á las santas personas detrás de una cortina; idéntico espíritu anecdótico latino se ve en el grupo de Herodes y los Magos, de la misma placa, y en el detalle que reproducimos del candelabro de Gaeta (lám. XXVI, C), con la





Figs. 511 y 512. — Conjunto y detalle del púlpito de la Catedral. SALERNO.

escena de las mujeres en el sepulcro; una de ellas, agachada, levanta los sudarios de un sarcófago romano, con las estrías onduladas características del Occidente.



Fig. 513. — Púlpito y candelabro pascual. CAVA DE TIRRENO.

Una escuela de escultura románica, con escasa dependencia de Bizancio, iba así formándose en la Italia meridional. Esto tiene gran importancia, y en ello insistiremos al tratar del arte gótico en Italia, pues que las regiones del Sur de la península parecen haberse anticipado en su evolución artística y parece también que fué precisamente del Sur, de la Italia meridional, de donde llegaron á Toscana algunos de los primeros artistas del Renacimiento. Así, por lo menos, resulta indudable para la escultura; el primer escultor toscano, Nicolás de Pisa, es llamado en un documento Nicolás de Puglia; ya veremos luego que la Puglia es la región del Sudeste donde, en el siglo XIII, se concentró más especialmente la actividad artística de la Italia meridional.



Fig. 514. — Marfil románico. *(Museo de Brescia)*

En el Norte de la península, durante el período románico, se producen también obras de escultura muy interesantes, pero mucho más bastas, como los marfiles que reproducimos en las figs. 514 y 515, ó reducidas á simples traducciones de los modelos bizantinos, como el marfil del Museo de Bolonia (fig. 516) y el famoso frontal de plata de Cittá di Castello, en la Umbría (fig. 517), que por ciertos particulares recuerda aún el frontal de San Ambrosio de Milán, de que ya hemos hablado en el capítulo IX.

Una rama de producción artística aparece en la Italia meridional, que también en un principio depende de Bizancio y después se hace independiente, tomando un carácter original; nos referimos á la fundición en bronce, del que se hacían las puertas de las catedrales. Ya hemos visto que Santa Sofía de Constantinopla conserva todavía hoy



Fig. 515. — Marfil románico. *(Museo de Bolonia)*

sus antiguas puertas fundidas, con recuadros y plafones. Puertas semejantes debía haber en las otras iglesias de Bizancio, y de allí los ricos mercaderes de Amalfi las trajeron para su catedral, la bella ciudad marítima tan importante en este período de la Edad media. Los mismos mercaderes de Amalfi proveyeron de puertas bizantinas á Montecasino, á San Pablo extramuros, de Roma, y al santuario del arcángel San Miguel, en el monte Gargano.

Pronto estas obras fueron imitadas en Italia mismo; un tal Barisanus, natural de Trani, fundió las puertas semibizantinas de Monreale, en Sicilia (fig. 518), y las de las catedrales de Trani y de Ravello, y otro maestro de Pisa, llamado Bonanus, funde otras puertas para Monreale y otras para la propia catedral pisana (fig. 519).

Por lo que toca á la pintura, hasta hace pocos años se había creído que la Italia, durante estos siglos del XI al XIII, vivió únicamente sometida á una influencia bizantina. Abundan todavía en las galerías y museos de las ciudades italianas, las iconas sobre madera, pintadas en Constantinopla, ó bien imitadas por artistas locales según los tipos de Bizancio. Ya hemos visto el papel capital que desempeñó la escuela de Montecasino, y



cómo en la abadía de San Benito aprendíase de los maestros venidos de Constantinopla. Pero los monjes casinenses fundaron una escuela que por fin se emancipó algo del Oriente, y pintaron las iglesias de su región con cierto deseo de naturalidad que también es un síntoma del Renacimiento. Las pinturas de Sant Angelo in Formis, de la cripta de la catedral de Anagni y del monasterio de Subiaco son los principales ejemplos de esta escuela benedictina. Sant Angelo in Formis es una iglesia de tres naves, en la llanura de Capua, y sus paredes, sobre los arcos de medio punto, que



Fig. 516. — Marfil románico. *(Museo de Bolonia)*



Fig. 517. — Frontal de plata. *Cittá di Castello.*

separan las naves una de otra, están llenas de representaciones, pintadas al fresco, inspiradas en su mayor parte en pasajes del Nuevo Testamento. En la cripta de la catedral de Anagni, además de los temas comunes de esta pintura mural románica, existen singulares representaciones de las artes y de Hipócrates y Galeno, lo que demuestra el interés que ya despertaban los autores antiguos.



Fig. 518. — Puertas de bronce de Barisanus de Trani. *Monreale.* PALERMO.


Fig. 519. — Detalle de las puertas de la catedral de Pisa.

Este elemento latino, que va reconociéndose en la pintura románica italiana, debía conservarse por tradición desde los primeros tiempos cristianos. Lo que perturba y confunde es que desconocemos los eslabones de la serie, desde los frescos de las catacumbas á estas pinturas italianas de los siglos medios, precursoras del Renacimiento. Hace pocos años fué descubierto un grupo de frescos en el monasterio del Volturno, que dependía de Montecasino, y con seguridad pueden datarse del siglo XI (fig. 520). Ellos serían, pues, los antecesores de las pinturas románicas benedictinas; pero además de su insignificancia artística, los frescos del Volturno están tan deteriorados que no pueden considerarse como un dato positivo que venga á darnos nueva luz. En Roma, de esta época románica, sólo se encuentra un conjunto de frescos en la iglesia inferior de San Clemente; había otros en San Lorenzo fuera muros, y recientemente se han descubierto otras pinturas románicas en Nepi, en las afueras de Roma (fig. 521).


Fig. 520. — Pintura mural en la iglesia del monasterio del Volturno.

No hay duda que ciertos temas, como el de la Virgen sentada en su trono, son comunes al Oriente y al Occidente, y debieron formarse muy pronto en los primeros siglos cristianos, pero otros parecen peculiares del Occidente; así, por ejemplo, el de las visiones apocalípticas y del juicio final, que era casi desconocido en el repertorio bizantino.

Las figs. 520, 521 y 522 reproducen los tres ejemplos más característicos de la pintura románica en Italia: los frescos del Volturno, en el Mediodía; las bellas pinturas de Nepi, tan bien conservadas, y los mosaicos de Aosta, en el extremo



Fig. 521. — Pintura mural en San Elías de Nepi. *Lacio.*



Fig. 522. — Mosaico de los meses. *Catedral de Aosta.*

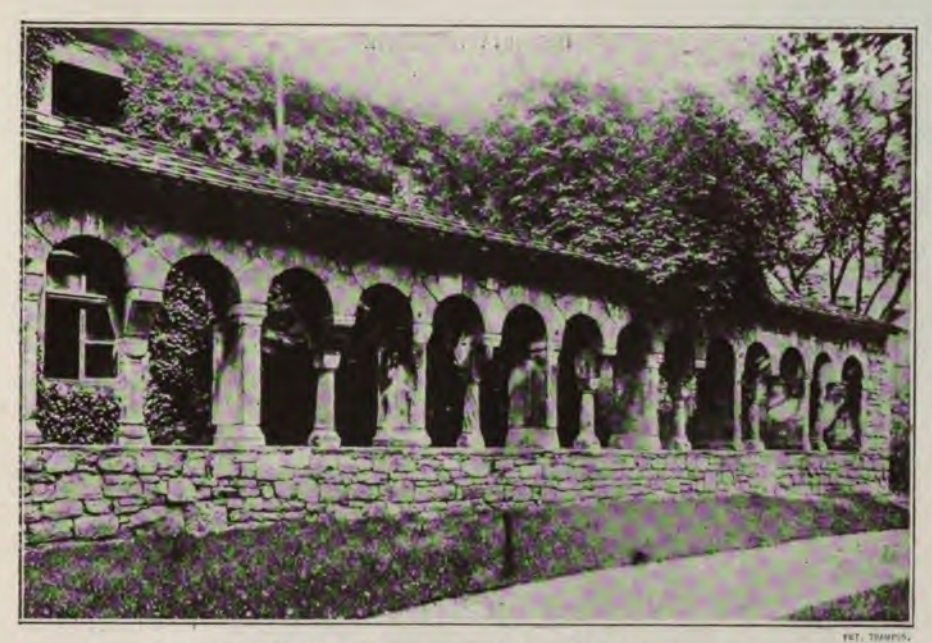
Norte, con las representaciones de los meses del año. Estos últimos tienen una orla con imitaciones de las leyendas cúficas que se encuentran también en ciertos capiteles franceses de la época, pero las representaciones figuradas son del todo occidentales; Marzo es un campesino, con manto y caperuza, que poda los árboles, y Abril una joven que lleva flores y un nido.

Resumen. — Durante el período románico la Italia sigue cultivando, por cierto tiempo, el arte de los maestros albañiles lombardos, algo influído por las formas germánicas que llegaban del otro lado de los Alpes. De este estilo son las catedrales de Módena, Ferrara y Borgo de San Donino y el baptisterio de Parma. En la Liguria se nota pronto la acción del estilo arquitectónico pisano, que es el primero que aparece con caracteres bien definidos en la Italia central. El grupo de monumentos de Pisa, llamado *delle quatro fabriche*, comprende la catedral, el campanile, el baptisterio y el campo santo. La catedral, construída en el siglo XI por un tal Boscheto, es el edificio más importante del grupo; consta de cinco naves separadas por grandes columnas monolíticas, como San Pablo fuera muros, y tiene una cúpula elipsoidal en el crucero. Exteriormente, muestra una decoración admirable de arcos y fajas de columnas, enriquecidas por mosaicos, dispuestos con arte extraordinario. A Roma llega también la influencia de los albañiles lombardos, como se puede ver en el ábside de la iglesia de los Santos Juan y Pablo, y por el litoral Adriático el mismo estilo se extiende hasta Otranto. En la Italia central, aparece en Roma la escuela de marmolistas y decoradores llamada de los *cosmáticos*, que llegan á introducir su estilo hasta en las sepulturas de la abadía de Wéstminster, de Londres. Hacia el fin del período románico empiezan á manifestarse en la Italia meridional las señales de un nuevo florecimiento de la escultura, y esto tiene considerable importancia, pues el primer escultor del Renacimiento toscano, llamado Nicolás, parece haber llegado á Pisa desde la región del Sur de Italia, llamada la Puglia. El altar de marfil de Salerno es la obra más importante del grupo. Otras manifestaciones de esta escuela de escultura se vea en los ambones ó púlpitos de mármol y en los grandes candelabros para el cirio pascual que adornan las catedrales de Gaeta, Ravello, Amalfi, etc. La pintura románica de Italia, aunque influída por los bizantinos, *la maniera greca*, que decían los escritores del Renacimiento, conserva muchas tradiciones y tipos del antiguo arte cristiano occidental.

Bibliografía. CAMILLE MARTIN: *L'art roman en Italie*, 1912.—SUPINO: *Pisa*, 1905. *Arte pisana*, 1904. — ROHAULT DE FLEURY: *La Toscane. Monuments de Pise.* — AURELI: *Toscanella e i suoi monumenti.* — BERTAUX: *L'art dans l'Italie meridionale*, 1904. — AVENA: *Monumenti dell' Italia meridionale*, 1902.— VENTURI: *Storia dell' arte italiana*, 1903.



Fig. 523. — Puertas de la catedral de Benevento.



FOT. THAMPUS.

Fig. 524. — Claustro del monasterio de Sta. María. WURTZBURGO.

CAPÍTULO XIV

EL ARTE ROMÁNICO EN ALEMANIA. — CONSTRUCCIONES NORMANDAS EN INGLATERRA. EL ARTE ROMÁNICO EN LOS PAÍSES ESCANDINAVOS. — LA PINTURA, LA ESCULTURA Y LAS ARTES MENORES.

DURANTE el período románico, Germania ocupa un lugar preponderante en la historia de Europa. Los emperadores germánicos, descendientes de Carlomagno, tienen siempre el propósito de restablecer en su integridad el imperio carlovingio, y contando con sus partidarios gibelinos, invaden á menudo Italia, ocupan Roma varias veces y se instalan en la Italia meridional, que les había recaído por herencia de la emperatriz Constanza, la última de la dinastía de los reyes normandos de Sicilia. Además, la Sajonia en esta época, apenas convertida al cristianismo, tenía fe nueva de neófito y sentía un entusiasmo juvenil por la guerra y las aventuras. La Turingia, con las minas de plata del Harz, daba al país medios abundantes para emprender obras y construcciones de importancia. No es, pues, de extrañar que en el Rhin los emperadores impulsaran personalmente la edificación de grandes catedrales, y los príncipes y obispos, sus vasallos, enriquecieran sus ciudades con nuevas iglesias, y hasta que las mismas princesas participasen de este movimiento general.

La característica, sin embargo, de la escuela románica en Alemania es la persistencia de las formas y gustos de la época carlovingia. Todos los tipos de la construcción carlovingia se encuentran repetidos en Germania, tanto los edificios



Fig. 525.—Interior de San Miguel de Hildesheim.

de planta concentrada, como eran los de Germiny y Aquisgrán, como las iglesias de planta basilical con columnas, de imitación clásica. Estas últimas iglesias son las más abundantes en la época románica en Alemania; estaban cubiertas con un techo plano de maderas pintadas y las naves divididas por hileras de columnas con capiteles, que bárbaramente quieren imitar los modelos antiguos. El fuste de las columnas es de una sola piedra, como lo eran á veces también en la antigüedad, pero los constructores no se atreven á apoyar estos arcos de los muros divisorios únicamente sobre columnas así aisladas y las alternan de dos en dos, con pilares cuadrados, á los cuales atribuían mayor resistencia que á los fustes cilíndricos. Muchas de las iglesias monásticas y catedrales románicas alemanas tienen dos ábsides, uno á cada extremo de la nave, disposición que debió ser tradicional en la época romana, pues se encuentra ya en la basílica Ulpia, en el Foro Trajano, y subsistió en la época carlovingia, como podemos apreciar recordando la planta basilical con dos ábsides afrontados de la biblioteca de San Gall (fig. 273). A veces, en la pared circular de los ábsides se abren, en el grueso del muro, absidiolas; otras veces se multiplica el número de ábsides y se construyen también en el crucero, como en la abadía de Konigslutter. La circunstancia especial, sin embargo, de los dos ábsides mayores afrontados, uno á cada extremo del crucero, obliga también á disponer dos cruceros correspondientes á estos dos ábsides para dar simetría á la iglesia; sólo que habiéndose introducido después la costumbre de disponer una jirola alrededor de uno de dichos ábsides mayores, acabó de caracterizarse éste como santuario, mientras que el otro, en el extremo opuesto, quedaba reservado al coro.

Como los ejemplos más típicos de esta arquitectura germánica de basílicas



Fig. 526. — Exterior de la Catedral de Maguncia.

de tradición carlovingia, citaremos las dos grandes iglesias de San Miguel y San Gotardo de Hildesheim. Fueron construídas en dos épocas diferentes, y la primera, ó sea la de San Miguel, pertenece al gran período del abad Bernardo, quien era de procedencia aristocrática y hubo de demostrar, durante su gobierno de la abadía, un gusto por la construcción y las artes sólo comparable al que desplegaba el abad Suger en San Dionisio. La iglesia de San Miguel de Hildesheim tiene tres naves, con las columnas combinadas con pilares y los dos ábsides con los dos cruceros; fué comenzada en 1001, aunque no se consagró hasta 1033 (fig. 525). Esta gran iglesia del abad Bernardo fué imitada un siglo más tarde en la nueva iglesia de San Gotardo del mismo Hildesheim, sólo que en ésta uno de los ábsides tiene ya jirola, que forma una corona de columnas. Las dos iglesias de Hildesheim estaban cubiertas con el techo plano tradicional, y las vigas y las ménsulas estaban policromadas, como los ábsides, pintados al fresco. Lástima es, sin embargo, que estos dos monumentos típicos del arte alemán han sido excesivamente restaurados en estos últimos años y los colores actualmente desentonan por su brillantez exagerada. Las bóvedas faltaban en absoluto, á excepción de las pechinas del ábside y en la jirola y en ciertas partes de las naves laterales.

Del mismo modo que en este primer período del estilo románico alemán se repiten los detalles del tipo de la basílica carlovingia, así también hallamos todo un nuevo grupo de iglesias de planta concentrada, esto es, que puede inscribirse en un cuadro ó en un círculo. Son las formas monumentales que responden á la continuación del tipo de edificios de la época carlovingia, que no tenían la planta de basílica, como la iglesia de Teodulfo, en Germiny-les-Pres, y la capilla palatina de Aquisgrán. Ejemplos de la supervivencia de este tipo durante la época románica de Alemania, son la pequeña iglesia de Schwarzheindorf, de planta en



Fig. 527.— Catedral de Worms.

forma de cruz, y el San Gereón de Colonia, con una cúpula implantada sobre una base decagonal, que recuerda la del templo de Minerva médica en Roma.

Pero las obras más importantes de la arquitectura románica alemana son las tres catedrales renanas de Spira, Maguncia y Worms. La catedral de Spira se comenzó ya con el plan de proporciones grandiosas que conserva hoy, en el 1030 ó poco después, por orden del emperador Conrado II. Doce poderosos pilares á cada lado, de los que sobresalen las medias cañas de columnas de los arcos torales, separan las naves laterales de la gran nave central. La cripta, que sirvió de panteón real, ocupa no sólo el ábside sino también el subsuelo de la nave transversal. Todo el edificio quedó terminado hacia el año 1060. Cubierto primero de madera, fué después cerrado con una bóveda de piedra, por orden del emperador Enrique IV, y así subsistió hasta que, en las guerras con los franceses, durante el siglo XVII, fué incendiado, quedando ahora muy poco de sus partes superiores. Exteriormente, lo caracterizan unas grandes torres cuadradas que ocupan los extremos del crucero; sus muros de fachada están rematados con las galerías ó triforios exteriores, que forman como un coronamiento del edificio.

La catedral de Maguncia fué erigida ya en el siglo X por el obispo Willigis, pero la construcción de la obra duró hasta fines del siglo XI. Tiene la disposición típica de los dos ábsides afrontados, una alta torre octogonal en el crucero y cuatro torres más en los extremos de las naves, que producen un efecto de majestad y grandeza incomparables (fig. 526). Cuando murió Enrique IV, que también había sido el verdadero impulsor de la obra, un escritor contemporáneo se dolió de que el emperador no la pudiera ver concluída, como había visto la de Spira.

La catedral de Worms tiene también el doble ábside y en los dos cruceros se levantan dos grandes linternas octogonales y cuatro torres circulares en los extremos de las naves. Su consagración debió efectuarse en el año 1181, pero tiene la misma disposición de los pilares, la misma sobriedad en la decoración que las de Spira y Maguncia, lo que demuestra que los arquitectos alemanes pensaban, sobre todo, en impresionar el ánimo por la complicación del conjunto del organismo constructivo (fig. 527).



Fig. 528.— Exterior de la abadía de Laach.

No obstante, el resultado no corresponde á sus esfuerzos; esta abundancia de torres produce confusión exteriormente, y en el interior tampoco puede alabarse la disposición de los dos ábsides afrontados, que por su simetría causan monótono efecto. Como las iglesias carecen realmente de fachada, hay que entrar en ellas por las puertas laterales, y una vez dentro, el espectador experimenta rara confusión, solicitada su atención por los dos ábsides, ambos con su crucero, como si fuese cada uno de ellos el santuario. No hay duda que el plan regular de basílica latina, con una fachada plana, una nave con ó sin crucero y un ábside en el fondo, tiene una serie de elementos en desarrollo progresivo y es, por lo tanto, de un valor estético mucho más elevado que el de las basílicas románicas alemanas, con dos ábsides contrapuestos en los extremos de una nave.

La misma complicación de una planta con dos coros y dos cruceros, exteriorizado todo con los altos linternones y las torres, se observa en la iglesia abacial de Laach, situada en una pintoresca colina en la ribera de un lago (fig. 528).

La iglesia de Laach es mucho más pequeña, naturalmente, que las grandes catedrales de Spira, Worms y Maguncia, pero tiene como ellas las seis torres, cuatro en los brazos y dos en los cruceros. Además, la iglesia está precedida de un claustro bellísimo, como una especie de atrio, en el que proyecta hacia afuera el ábside oriental. Los claustros románicos son muy escasos en Alemania; además del de Laach debemos citar el de Wurtzburgo, con graciosos fustes estriados todos diferentes (fig. 524).

Colonia, la ciudad santa de la Alemania del Rhin, con sus innumerables iglesias, conserva aún algunos monumentos románicos de los alrededores del año mil. La iglesia de Santa María, del Capitolio, presenta una planta más complicada que la de las catedrales renanas, el ábside es trebolado con tres hemiciclos con jirolas, que sirven de contrafuerte á la linterna central. Por esta singular estructura triabsidal se ha querido suponer que deriva de un modelo romano ó franco. Sea como fuere, este invento hizo fortuna y la misma disposición de ábsides en trébol fué imitada en Colonia, en la iglesia del gran San Martín y en la de los Santos Apóstoles, cuya nave mayor acaba así en tres ábsides que externamente están reunidos por unas torres que tienen la misma decora-



Fig. 529.— Catedral de Aquilea.

ción, produciendo un conjunto de pintoresca perspectiva. El friso y la galería de arquillos que termina en la parte superior del edificio, le dan cierta unidad en medio del gran movimiento de sus fachadas. Este estilo curiosísimo del Rhin, lleno de tradiciones carlovingias y de elementos originales, debía ser vencido por la invasión del estilo francés de los monjes de Cluny, introducido en Alemania por el abad Popone di Stablo, que lo propagó celosamente desde su convento poderosísimo de Hirsán: y ya desde este momento desaparecen las basílicas de techo plano, los grandes pilares monolíticos y los ábsides afrontados, para ceder el terreno á las disposiciones de plantas más simples de los monjes reformados de Cluny y del Cister.

En el Sur de Germania (algunos de los territorios que hoy forman parte de Austria), la influencia italiana se hizo sentir sensiblemente. Así la catedral de Aquilea, conservando algo del aspecto germánico, tiene los techos de madera arcuados (fig. 529), que también se encuentran en la catedral de Ancona. La decoración exterior de frisos, arquillos y fajas verticales, característicos del estilo de los maestros lombardos, aparece también revistiendo las fachadas y torres de las catedrales germánicas de Spira, Worms y Maguncia y en la iglesia de Laach.

En Inglaterra ya hemos visto, al hablar del arte céltico de la Iglesia de Irlanda, cómo la fuerte penetración espiritual de los monjes irlandeses había dejado señales artísticas en la Gran Bretaña. Más tarde, con la invasión danesa, se inició cierto gusto por las decoraciones características germánicas; se encuentran todavía hoy algunos restos de muros, criptas y arcos aislados que recuerdan este período y son estudiados por los arqueólogos medioevales ingleses con ardiente curiosidad. La primera iglesia de piedra de que tenemos mención lite-

raria es la de Monkwearmouth, de fines del séptimo siglo y de la que se conservan algunas partes empotradas en construcciones posteriores. Del año 705 es la iglesia de Bradford-on-Avon, que ha llegado hasta hoy día casi intacta. Por dentro es una obra simple de piedra, pero en su exterior tiene una interesante decoración de fajas y arcos análogos á los que decoran el baptisterio merovingio de San Juan de Poitiers y la iglesia carlovingia de Lorsch, en Alemania. Es imposible enumerar en un manual como el nuestro estas reliquias arquitectónicas de los primitivos sajones, que sin haber erigido ningún monumento importante, han dejado suficientes fragmentos y restos de decoración para fomentar la aparición de un estilo moderno arcaizante inglés. Pero ya á principios del siglo XI la corte inglesa empezó á sentir un apasionamiento grande por el arte francés de Normandía y hubo de fomentar una inmigración de obispos y grandes señores del continente que debía ser fatal á la antigua raza sajona. No hay ejemplo más patente de esta pasión francófila que el del último rey sajón, Eduardo *el Confesor*, quien llamó á arquitectos de Francia para construir la abadía de Wéstminster, en la que debía ser enterrado, y dejó en testamento su trono al duque Guillermo de Normandía. Por esto al estilo románico inglés se le llama estilo normando ó anglo-normando, aunque se diferencia algo, sin embargo, del puro estilo normando del continente. Con el ejército invasor llegaron á Inglaterra grandes señores amantes de la construcción, y aun algunos arquitectos, los cuales parece que aceptaron algo de la arquitectura dominante en el país á su llegada. Así, por ejemplo, la capilla de la Torre de Londres, que fué ya construída en tiempos de Guillermo, el primer rey normando, y es una de las muchas dependencias de la Torre, consta de tres naves con bóvedas de cañón y sus toscas columnas tienen capiteles bajos, sin otro ornamento que una bárbara voluta, algo distintos de los modelos de la arquitectura precoz que se usaba por este tiempo en Normandía (fig. 530). En las plantas de las iglesias se nota la particularidad de la gran longitud de las naves y muchas veces los ábsides son cuadrados, terminando en línea recta, disposición también peculiar del antiguo estilo sajón. Las criptas, como en Alemania, ocupan el crucero y el ábside, con macizos pilares que les dan un aspecto de seriedad extraordinaria. Las naves laterales están separadas de la nave central por pilares cuadrados que tienen en resalte una media caña de columna, que parece como destinada á sostener un arco toral de una cubierta de bóveda por arista. Es el mismo fenómeno que ya vimos en Normandía. De la inspección de la planta de



Fig. 530. — Capilla de la Torre de Londres.



Fig. 531. — Capilla de Galilea. *Catedral de Durham.*

estas iglesias inglesas del siglo XI (que estaban en un principio cubiertas de madera), parece como si los arquitectos hubieran adivinado que más tarde, con los adelantos de la construcción, habría que levantar allí sistemas de bóveda que entonces no eran todavía conocidos. Otro detalle característico de las catedrales inglesas del estilo anglonormando es que estos pilares cuadrados, con molduras, están á veces alternados con gruesas columnas cilíndricas, decoradas con una ornamentación geométrica en zis-zás y estrías helizoidales. Sobre el crucero se levantaba una gran torre linterna, que después había de llegar á constituir el elemento capital de las catedrales góticas inglesas. Muchas veces las naves laterales tienen dos pisos, con tribunas altas cubiertas de bóveda por arista, aun cuando en la nave central, de mayor anchura, continúa la tradicional cubierta de madera. Toda la decoración se reduce á los motivos geométricos del estilo normando del continente; los mismos capiteles son simples formas de cubo, con sencillas molduras en los ábacos y en las bases (fig. 531). El primer monumento del estilo anglo-normando debía ser la abadía de Wéstminster, construída, antes de la invasión, por los dos arquitectos franceses Guillermo de Malmesbury y Mateo de París. La gran iglesia de la abadía de Londres fué reedificada después durante el período gótico, y apenas si se notan en ella algunos detalles antiguos y el recuerdo del viejo edificio en la disposición de la planta actual.

En seguida de ocupada Inglaterra por los barones normandos, reconstruyeron la catedral primada de Canterbury, de la cual quedan, en la obra normanda, la cripta, el coro occidental, la torre y un pórtico que da acceso á la escalera (fig. 532). La primitiva catedral de Canterbury era una obra sajona, construída en el siglo VII, pero, casi correspondiendo á los deseos de los normandos, poco después de la conquista fué destruída por un incendio muy oportuno. El nuevo obispo, que antes de pasar á Inglaterra había sido abad de San Esteban de Caen, en Normandía, la reconstruyó en menos de siete años, según el modelo de la iglesia de su antigua abadía de Caen. Así la catedral de Canterbury, construída



A



B

CRIPTA DE LA CATEDRAL DE CANTERBURY. *Inglaterra.*

A. Crucero de la cripta. — B. Capilla llamada de la Virgen, en el ábside de la cripta.



por los normandos, era una basílica con tres naves, de planta muy semejante á las iglesias románicas del otro lado del canal. Muy reformada la iglesia superior, se conserva, sin embargo, intacta la gran cripta anglo-normanda con sus características columnas de estrías helizoidales. (Lám. XXVII.)



Fig. 532. — Pórtico y escalera. *Catedral de Canterbury.*

Otras grandes catedrales del estilo románico anglo-normando son las de Wínchester y Wórcester, con una cripta magnífica; la de Durham, construída por los años 1093 al 1128; las de Ely, Petersborough, Chichester, Lichfield, etc. La catedral de Durham, que es la mejor conservada de todas las catedrales normandas inglesas, la que ha sufrido menos restauraciones, tiene aún la cubierta antigua, sin las bóvedas góticas que desfiguran á las demás. La capilla llamada de Galilea, en el extremo Oeste, donde se guardan los restos del venerable Beda, tiene unos mazos de columnas elegantes en trébol, sosteniendo bellos arcos festoneados (fig. 531). Edificios de otro tipo de esta época, quedan pocos en Inglaterra; sin embargo, son de notar las dos iglesias circulares de Northampton y del Santo Sepulcro, en Cambridge, que son ya de principios del siglo XII.

Al estudiar los países escandinavos hay que empezar por Suecia, aunque fuera evangelizada más tarde que Noruega, pues estuvo bajo la influencia de los monjes irlandeses mucho más pronto. Pero Suecia, por depender su estilo arquitectónico del románico alemán, tiene menos originalidad de formas y debe, por lo tanto, avecinarse á las descripciones de las catedrales renanas. Su catedral más importante es la de Lund, el gran ábside acaba rectangular y una vasta cripta se extiende casi hasta la mitad del subsuelo de la iglesia. Al exterior tiene las galerías altas, como las catedrales del Rhin, torres cuadradas y puertas con tímpanos esculpidos con monstruos y figuras (fig. 533). La catedral de Upsala, semejante á la anterior en su disposición general, aunque de estilo gótico francés en sus alzados, es de ladrillo y tiene grandes ventanales al estilo de las catedrales germánicas. Dinamarca posee dos catedrales como la de Lund, aunque más incompletas, que son las de Ribe y Viborg. La de Ribe, con el ábside cuadrado



Fig. 533. — Catedral de Lund. *Suecia.*

simplicísimo, conserva todavía su planta románica. La catedral de Viborg tiene una cripta grandiosa, como la de Lund. Además de estas iglesias de planta basilical hay, en el Seeland, la iglesia de Kallundborg, que parece imitar un modelo carlovingio de planta concentrada; es de planta de cruz griega con una torre central cuadrada y cuatro torres octogonales en los extremos de la cruz. La de Roskilde, empezada á fines del siglo XI, tiene una parte románica y otra de muy marcada influencia francesa. Como resto de arquitectura civil románica en Dinamarca, queda el *donjon* cuadrado del famoso castillo de Elsenor, cerca del mar. La introducción de la reforma clunicense acabó con este arte local, imponiendo los modelos franceses de iglesias y bóvedas que debían preparar el advenimiento del estilo gótico internacional.

En Noruega la arquitectura presenta caracteres especialísimos. Los *fiords* están llenos de hermosas iglesias de madera, cubiertas de entrelazados y ornamentación, y cuya antigüedad ó data fija es muchas veces un gran problema, porque el mismo estilo subsiste casi hasta nuestros días. Evidentemente, los motivos de decoración fueron importados por los monjes de la iglesia céltica de Irlanda, pero, por la planta y la disposición, estos edificios debían imitar antiguos tipos de iglesias carlovingias de madera, las cuales, á su vez, serían imitación de modelos bizantinos de construcciones ligeras, de material leñoso, que hoy no conocemos más que por miniaturas. La cúpula central de las construcciones de piedra está reemplazada por una gran linterna de madera, las columnas son

troncos cubiertos de esculturas y entrelazados, y en el fondo de uno de los brazos de la cruz de la planta se abre un ábside franqueado por dos absidiolas. Finalmente, todo alrededor de la iglesia corre una galería exterior de circulación, como un pórtico muy bajo; de manera que así, en la perspectiva del edificio, aparecen tres alturas ó pisos de cubiertas: la primera, la más baja, del pórtico; la segunda de la iglesia y la tercera de la torre central, que á veces tiene un piñón ó campanario. Estas cubiertas á gran pendiente, por razón de las nieves, están coronadas de acroteras con esculturas curiosísimas y remates de madera formando monstruos, como vemos en los pabellones de las miniaturas de Bizancio. La procedencia bizantina de este estilo escandinavo al través del arte carlovingio se ha comprobado además por la interesante observación de Mr. Enlart, quien ha reconocido en el pueblo de Pelendria, en la cima del monte Troodos, isla de Chipre (donde también la nieve y el clima son como en Noruega, por la altura á que está situado), varias iglesias de este tipo de cubiertas, con remates y acroteras de madera, que son ejecutados allí todavía según las tradiciones bizantinas. Pero además de la forma concentrada de las plantas y la disposición de las cubiertas, las iglesias escandinavas de Noruega poseen este otro elemento importantísimo de su decoración. Las puertas de las iglesias tienen relieves sobre las jambas de madera, con escenas de la leyenda de los Nibelungos; en el interior, los pies derechos, los bancos, púlpitos y vigas están esculpidos con esta complicación de motivos ornamentales y dragones monstruosos, de colas entrelazadísimas en infinidad de líneas combinadas. Su aspecto es siempre de gran antigüedad; sin embargo, ya hemos dicho cuánto se han prolongado las formas de este estilo y cómo ninguna de ellas puede ser anterior al siglo XI, durante el cual fué evangelizada Noruega. Las puertas de la iglesia de Aal, en el Museo de Cristianía, que son los restos arquitectónicos más característicos de este género, datan probablemente del siglo XII (fig. 534).


Fig. 534. — Puerta de la iglesia de Aal. *Museo de Cristianía.*

Además de estas construcciones de madera hay algunas iglesias y edificios de piedra de los cuales el más importante es la catedral de Trondhjem, con crucero románico y una torre linterna en el centro. Santa María de Bergen reproduce el mismo tipo, pero hay además un sinnúmero de otras construcciones mixtas con un esqueleto interior de pilares de mampostería con arcos, formando dos pisos y revestidas con una galería de madera, como una nave circular. Este tipo de iglesias se encuentra también en Dinamarca, y lo que es más singular, en



Fig. 535. — Portal románico. *Catedral de Estrasburgo.*

Islandia, isla despoblada de bosques en absoluto, por lo cual se comprende que se aproveche este tipo por la parte interior que tiene de piedra. Más importante aún sería el identificar con una de estas iglesias la famosa construcción de New-Port, en los Estados Unidos, que tiene el aspecto de una de estas iglesias rurales escandinavas. La construcción americana, de ser seguramente un edificio románico, probaría que los navegantes dinamarqueses ó noruegos habían visitado la América del Norte y se habían instalado allí hasta el punto de levantar una pequeña iglesia. En estos últimos tiempos, el problema de la construcción de New-Port ha vuelto á ser estudiado y parece que existe absoluta identidad en la forma de las columnas y los arcos con estas construcciones de piedra escandinavas. La única objeción en que se apoyan los contradictores es la de que hay documentos del siglo XVI que dicen que el edificio de New-Port era llamado *el molino* y que también en Inglaterra se halla este tipo del molino de viento con una armadura interior de piedra, formando galería cilíndrica, y así la supuesta obra de unos primeros navegantes escandinavos, descubridores del nuevo continente, no sería más que un molino de los colonos ingleses de cuatro siglos atrás.

De todos estos países del Norte y del Nordeste de Europa sólo Germania tiene, además de sus monumentos arquitectónicos, una escuela importante de escultura y, sobre todo, de pintura. En sus fachadas no hallamos únicamente la ornamentación geométrica de las catedrales inglesas, sino que las puertas están revestidas de figuras de santos y de apóstoles. Desde el fin del siglo XI la escultura


Fig. 536.—Arca de los Reyes Magos. *Colonia.*

en Germania viene conquistando poco á poco la potencia de expresión y una gran habilidad en disponer los pliegues de los ropajes. Las iglesias se enriquecen con monumentos sepulcrales, lápidas figuradas, y, en los pilares que dividen las naves, se apoyan también á menudo esculturas decorativas. Ya más tarde, á principios del siglo XIII, los escultores alemanes reciben el influjo de las grandes escuelas que se formaban en la construcción de las catedrales francesas, como Chartres, por ejemplo, y participan algo ya de esta prodigiosa fuerza representativa de los artistas góticos del otro lado del Rhin. Pero en Germania las formas de los portales son todavía románicas; tanto la puerta vieja de Estrasburgo, de tipo bien alemán (fig. 535), como la de Bamberg y la Puerta áurea de Friburgo, también puramente románicas. La escultura durante estos siglos XI y XII, en Alemania, no trabajó sólo en piedra y mármoles, sino que también produjo obras admirables de fundición. En Hildesheim, el abad Bernardo hace fundir las puertas de su iglesia de San Miguel con relieves que no carecen de valor expresivo por la época de que se trata. Pero las más bellas piezas fundidas del arte románico alemán son las lámparas, candelabros é incensarios, de una finura prodigiosa, que llenan aún los tesoros de sus grandes catedrales.

Los orífices funden también joyas maravillosas de oro y plata para guardar las reliquias de los santos patronos de cada ciudad, y así, por ejemplo, es notable el arca llamada de los Reyes Magos de la catedral de Colonia, que tiene la forma de una gran iglesia, con dos pisos de arquillos, bajo cada uno de los cuales hay una figurilla de fundición (fig. 536). Otra arca muy hermosa es la que sirve para guardar el cuerpo de San Macrino en la iglesia, también de Colonia, llamada de Santa María de Schnurgasse. Un gran relicario, igualmente en forma de arca, se conserva en la catedral de Aquisgrán. Junto con el arte de fundición los orífices empleaban el repujado, fabricando relicarios de forma de busto ó de brazos, y altares de plata y frontales maravillosos engastados de piedras preciosas.

La obra maestra de la orfebrería alemana de esta época es el frontal de oro de la catedral de Basilea, que los franceses arrancaron cuando las guerras del siglo XVIII y hoy se guarda en el Museo de Cluny, de París (fig. 537).



Fig. 537. — Frontal de oro de la catedral de Basilea. (*Museo de Cluny.*) París.

Dentro de cinco hornacinas repujadas hay las figuras en bajo relieve del Redentor, con el globo en la mano, y dos ángeles á un lado, y otro ángel y San Benito en las arcuaciones del otro lado. La influencia bizantina resulta bien manifiesta: los ángeles llevan el lábaro y una mano alzada, como los arcángeles de la iglesia griega. La presencia de San Benito se explica por suponer que el frontal de Basilea fué regalado por el emperador Enrique II, que había sido curado de una dolencia por intercesión del santo. El tratado de las artes de esta época, llamado *Schedula diversarum artium*, del monje Teófilo, proporciona también muchas indicaciones sobre la metalurgia, con algunos preceptos prácticos para la fabricación de toda clase de objetos, desde los cálices y candelabros para las iglesias hasta las espuelas y frenos para los caballos. En Alemania, el arte de los esmaltes no logró, durante la época románica, la gran importancia que en Francia, pues carecía de una escuela nacional tan importante como era la de Limoges, pero algunos de estos objetos de orfebrería de que hemos hablado son también esmaltados.

La pintura decorativa en el período románico alcanza en Alemania un desarrollo muy importante. Desde la mitad del siglo XI los monjes de Reichenau gozaban merecida fama de maestros decoradores, constituyendo más de tres generaciones de artistas. Sus primeras obras se conservan en la capilla de San Silvestre de Goldbach y en la basílica de Niederzell, una y otra en la propia isla de Reichenau, en el lago de Constanza. En otra pintura de Burgfelden, los temas son alusivos á la parábola de la Samaritana y representan un caso sucedido en el año 1061, esto es, la muerte violenta de dos caballeros de Zollern, lo que les da

cierto valor de tentativa de representación de un tema histórico. En otra obra de la escuela de Reichenau vemos la gran composición del Juicio final con una eficacia dramática hasta entonces desconocida en la región renana. Las relaciones de los benedictinos de Reichenau con la casa madre de Montecasino, en Italia, pueden explicar cierta influencia que se advierte de los decoradores italianos y cómo produjeron obras de un valor muy superior á lo que se acostumbraba á pintar entonces en Alemania.



Fig. 538. — Miniatura románica alemana.

Otra escuela de decoración románica, ya algo posterior, es la de Colonia, que hizo sus primeras pruebas en las figuras de los Apóstoles de la iglesia de Santa Úrsula y llegó á su máxima perfección en las grandes figuras, perfectamente conservadas, del baptisterio de San Gereón, en la propia ciudad de Colonia. En Westfalia hubo un principio de otra escuela en las pinturas de Idensen, y otro en la región sajona, que produjo obras como las policromías de la catedral de Brunswick, ya de la mitad del siglo XIII; en general, por toda Alemania los monumentos religiosos y civiles del período románico se engalanaron con los vivos colores de los frescos, y si éstos no podían ser grandes composiciones figuradas, eran fajas de entrelazados y cenefas que seguían las curvas de los arcos y el plano de las impostas. Algunos techos de madera eran también decorados, y no sólo las vigas sino los plafones; altares pequeños debían existir asimismo, como las iconas bizantinas, ya que tenemos el ejemplo de la tabla de altar de la Wiessenkirche de Soests, que se conserva en el Museo de Berlín.

Pero las obras capitales de la pintura decorativa germánica del tiempo de los Otónidas son las prodigiosas miniaturas de los manuscritos, que acostumbran á tener en su primera página una gran composición con la imagen del poseedor. Ciertamente, la escuela de miniatura románica del tiempo de los Otónidas produce las obras más importantes de la pintura occidental en esta época (fig. 538). Los emperadores y sus grandes vasallos, los obispos y príncipes de la corte, habían viajado por Italia y mantenían relaciones constantes con Bizancio. Además,

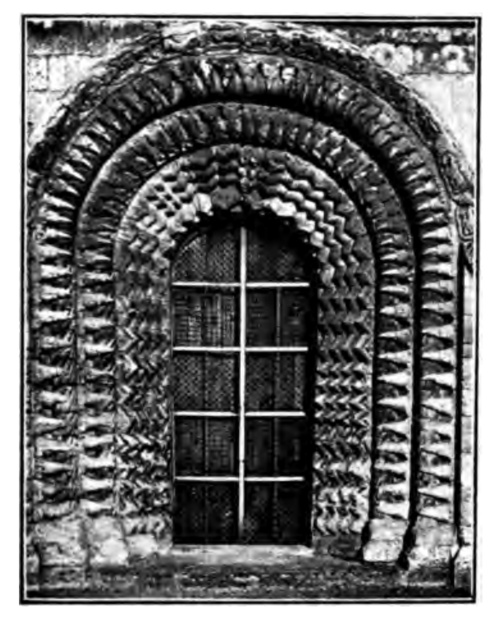


Fig. 539. — Puerta normanda de Ylley. *Oxford.*

la tradición carlovingia no se había interrumpido como en Francia. Ciertos códices parecen resucitar las técnicas y los estilos clásicos; la fama del *scriptorium* de Reichenau, por ejemplo, fué tan grande que el papa Gregorio V pidió, á cambio de ciertos privilegios que solicitaba la abadía, algunos de sus manuscritos litúrgicos.

Resumen. — La arquitectura románica en Alemania tiene soluciones que la distinguen de la de los demás pueblos de Europa. Sus grandes catedrales de Spira, Worms y Maguncia, tienen dos grandes ábsides, uno á cada extremo de la nave mayor, y dos cruceros; por fuera, grandes cimborios y torres les dan un aspecto original. En Inglaterra, después de la conquista de la isla por los normandos, se desarrolla una escuela hija de la escuela arquitectónica francesa de Normandía. Sin embargo, los constructores anglo-normandos conservan ciertos motivos de la antigua tradición sajona, como los ábsides cuadrados y ciertas particularidades de ornamentación. La primera obra normanda de Inglaterra debía ser la abadía de Wéstminster, construída ya en tiempos de Eduardo el Confesor, aunque reedificada más tarde completamente. En la catedral primada de Canterbury queda aún la cripta normanda, y otros muchos restos de este período existen por toda Inglaterra, aunque sean muy pocos los edificios que hayan llegado hasta hoy completos, como la catedral de Durham y el priorato de Ely. De los países escandinavos tenemos que mencionar la catedral de Lund, de tipo alemán, y las típicas iglesias de tradición celta-carlovingia de Noruega. Algunas de ellas parecen repetir modelos bizantinos de edificios de madera. En escultura, sólo Alemania produce algunas obras importantes en el período románico, como las puertas de Bamberg y Estrasburgo. En orfebrería y pintura también es Germania la única de todos los países del Norte y centro de Europa que tiene una escuela original durante el período románico.

Bibliografía. — Dohme: *Geschichte der Deutschen Baukunts*, 1887. — Clemen: *Die Kuntsdenkmäler der Rheinprovinz*, 1894. — Dehio: *Handbuch der Deutschen Kuntsaenkmäler*, 1905. — Ruprich Robert: *L'architecture normande aux XI et XII siècles en Normandie et Angleterre* — Jackson: *Byzantine and Romanesque Architecture*, 1913. — Uhde: *Baudenkmäler in Grossbritain*, 1894. — Willis: *Architectural History of Canterbury Cathedral*, 1845. — Greenwell: *Durham Cathedral*, 1897. — Keyser: *Norman Tympana and Lintels in Great Britain.*

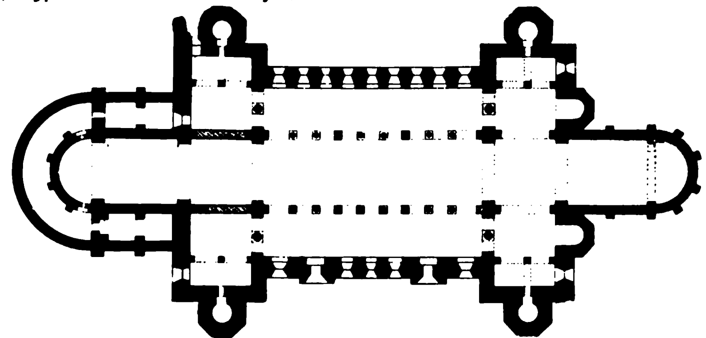


Fig. 540. — Planta de la iglesia de San Miguel. *Hildesheim.*



Fig. 541.—Abadía cisterciense de Casamari. *Lazio.*

CAPÍTULO XV

ARQUITECTURA MONÁSTICA DE CLUNY Y DEL CISTER —ÚLTIMA EVOLUCIÓN DEL ARTE ROMÁNICO. TANTEOS PRELIMINARES DE BÓVEDAS POR ARISTA DE LOS CONSTRUCTORES CISTERCIENSES. EXPANSIÓN DE LAS ESCUELAS MONÁSTICAS FRANCESAS EN EUROPA.

La reforma de la orden de San Benito, iniciada por los monjes franceses de la abadía de Cluny, había de tener consecuencias importantes para el arte. Hasta entonces, las casas benedictinas no habían tenido entre sí más vínculo de unión que los preceptos de la regla del fundador; no existía una autoridad común general para toda la orden; los monjes de cada monasterio elegían de entre ellos mismos su propio abad y no mantenían con las otras abadías trato de dependencia ni sujeción alguna, como no fuera la que procedía de vivir todos los benedictinos según los preceptos de la regla escrita por San Benito. Como además por este tiempo la vida monástica en Occidente estaba reducida á la orden benedictina, no reinaba aquella disciplina y fervor religioso que después se despertó por la competencia entre las nuevas órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos. Los monasterios, poblados de nuevo por iniciativa de Carlomagno, habían sido, con el transcurso del tiempo, teatro de inmoralidades

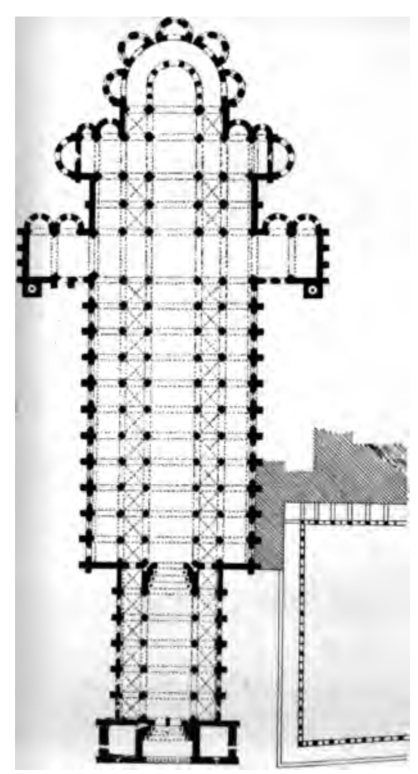


Fig. 512. — Planta de la iglesia de Cluny.

de todo género y se imponía una reforma dentro de la regla misma, que restableciera el antiguo espíritu y la piedad desaparecida. La reforma partió de Cluny, una casa benedictina de Borgoña fundada á últimos del siglo X, y su idea capital consistió en acabar con la disgregación é independencia en que habían vivido hasta entonces los benedictinos, organizándose en núcleos de abadías ó federaciones de monasterios, con una casa central que cuidara de mantener la disciplina. La reforma se produjo espontáneamente; hacía ya muchos años que se había advertido esta necesidad de reunir las casas de religiosos, y así los de Saint-Germain, de París, se habían unido en 842 con los de San Remigio, de Reims. Pero sólo por obra de San Odón y San Mayolo, los dos segundos abades de Cluny, adquiere la regla de San Benito nuevo esplendor y llega á producirse un renacimiento monástico comparable en un todo con el de la época de las primeras fundaciones en el siglo V. Cluny puede ser considerado, por este concepto, como un nuevo Montecasino, porque en su recinto puede decirse que la orden benedictina nació por segunda vez. Este cenobio famoso había sido un lugar desierto, sin tradición ninguna de cultura, al que el duque Guillermo de Aquitania llevó algunos monjes, entregándoles aquel terreno á perpetuidad, *libres de señor y francos de toda autoridad civil.* Viollet-le-Duc, en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle,* copia el testamento del duque de Aquitania, haciendo el debido honor al que había fundado aquella casa de donde el arte francés había de irradiar por toda Europa. La suerte de Cluny fué el haber tenido una serie de primeros abades verdaderamente eminentes; el segundo de ellos, Odón, establece ya la federación de Cluny con los monasterios de San Agustín, de Pavía, con el famoso de Aurillac, en Auvernia, con el de Romanmourtier, en Suiza, y así con una serie, hasta doce, que se sometían á una autoridad común. Cluny, que había iniciado la reforma, á pesar de ser el de fundación más reciente, iba á la cabeza, por el mérito de su abad, universalmente reconocido. Era la agregación de los monasterios alrededor de uno solo, que quedaba convertido en principal y metropolitano de todos ellos. Como Cluny, además, fundaba también abadías filiales, las cuales eran á su vez nuevos centros de agregación de las viejas casas benedictinas que tenían á su alrededor, y como, sobre todo, los reyes y los nobles facilitaron en gran manera la implantación

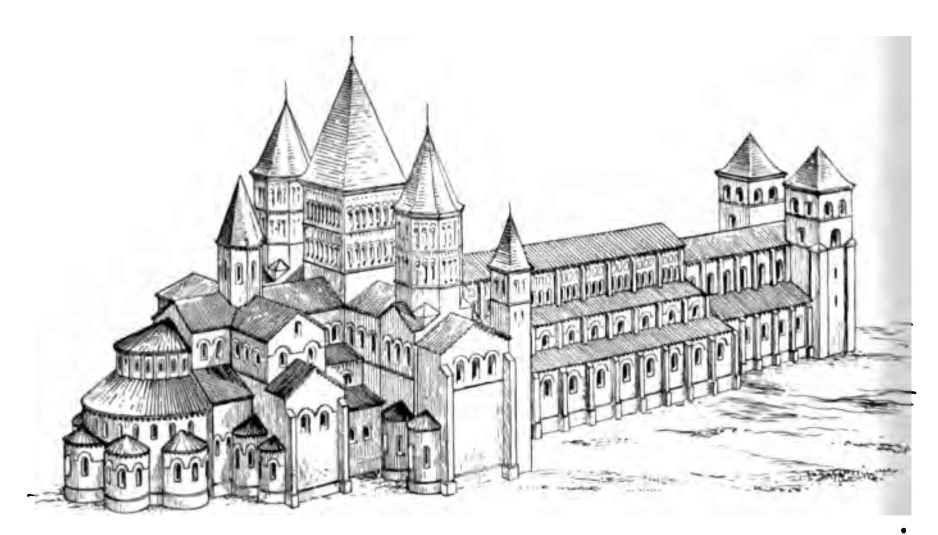


Fig. 543. — Restauración de la iglesia de Cluny.

de la nueva organización, cediendo ó entregando las casas benedictinas de sus estados, ya á Cluny directamente ó bien a sus nuevas abadías filiales, reformadas ya, la reforma se extendió en pocos años con extraordinaria rapidez.

Así, por ejemplo, la mayor parte de los monasterios del condado de Barcelona, en el siglo XI, fueron agregados á casas benedictinas del Mediodía de Francia y los rigieron mucho tiempo abades franceses, nombrados por el abad de la casa matriz. Porque la abadía de que dependían, nombraba el abad de las casas filiales, ya de entre sus propios monjes, ya enviando á ella uno de los suyos, que iba á gobernar una comunidad á menudo rebelde á la reforma y á la que tenía que infundir el nuevo espíritu en que vivían las casas reformadas francesas. Así también la mayoría de los obispados recaían en monjes clunicenses; en tiempos de Alfonso VI de Castilla, la reina francesa llega acompañada de benedictinos de Cluny, que ocuparon las primeras dignidades eclesiásticas del reino, revelándose un verdadero furor francófilo en la España de estos últimos tiempos románicos.

Así, pues, no es de extrañar que al edificar de nuevo la iglesia de la abadía de Cluny con los recursos ilimitados de que la orden disponía, se la construyera de manera que llegase á ser la mayor de la cristiandad en Occidente, mayor aún que las propias basílicas de los Apóstoles en Roma. La pequeña iglesia primitiva del duque Guillermo fué reconstruída con arreglo á un plan colosal en 1089 (figs. 542 y 543). La leyenda dice que al monje Gauzón, que fué el director de las construcciones, se le apareció el apóstol San Pedro para entregarle los planos, que sin superior ayuda parecía imposible realizar. El templo tenía un larguísimo atrio ó nártex, con tres naves, vasto ya por sí solo como una gran iglesia; después, por una puerta decorada con innumerables esculturas se entraba en la basílica, de cinco naves, con dos cruceros paralelos, cada uno con varios ábsides ó capillas y un gran coro en el fondo, también con otros ábsides peque-



Fig. 544. — Ventanas de la sala capitular. *Fossanova.*

ños y jirola. Sobre el crucero posterior se levantaba un fino cimborio octogonal, y sobre el crucero anterior, cercano al santuario, la llamada torre de las lámparas, y á cada lado de la puerta del nártex, dos grandes campanarios cuadrados con su flecha, el uno destinado á archivo y el otro á encierros ó prisión de la abadía. La nave central, inmensa, con sus dobles naves laterales, estaba cubierta con bóveda de medio punto. Tenemos noticia vaga de las esculturas que adornaban la puerta de entrada, representando la visión de los ancianos del Apocalipsis, en el dintel, y á Cristo en actitud de bendecir, en medio de los cuatro evangelistas, en el tímpano. Al lado de la iglesia estaba el claustro, rodeado del refectorio, cocina, almacenes y bibliotecas, y las dos casas abaciales, situadas ya fuera del núcleo de edificios del monasterio. Sabemos que en las paredes del refectorio estaban pintadas varias escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento, con retratos de los abades y bienhechores de la casa, y en el plafón del fondo, la visión del Juicio final. Todas las dependencias, así como las huertas y jardines, estaban rodeadas de una robusta muralla, y otro recinto fortificado rodeaba la pequeña población de Cluny, que se extendía sobre una pendiente de la colina próxima.

Cluny permaneció intacto hasta la Revolución, pero hoy puede decirse que nada queda de la gran iglesia y del cenobio, á excepción de algunas paredes: una parte del crucero con una torre en ruinas, sosteniéndose en el aire. Los arcos son ya apuntados y los capiteles que subsisten, muestran adornos formados por una singular profusión de hojas y animales.

Si de esta colosal reunión de construcciones de Cluny no quedan hoy más que reliquias insignificantes, en cambio subsiste casi intacta la abadía filial de Vezelay, también en Borgoña, con su gran iglesia, provista de un atrio larguísimo y su ábside con jirola, que en menor escala debía ser la copia reducida de la iglesia de Cluny. Vezelay fué también una abadía riquísima, lugar de peregrinación internacional, y ya en el capítulo dedicado al arte románico francés hemos hablado de las esculturas del pórtico de Vezelay; también allí podemos ver el Juicio final, como en Cluny, en el dintel de la puerta, y el Cristo con los evangelistas en el tímpano semicircular. La iglesia sólo tiene tres naves, pero la riqueza decorativa de los capiteles é impostas es la misma de que hacían gala los monjes cluniacenses en todas sus construcciones. Los arranques de las bóvedas están avalorados con fajas bellísimas de entrelazados de rizos de parras, los capiteles muestran sus múltiples figuras encerradas en las caprichosas espiras de un tallo de vid ó de hiedra estilizados. Las puertas tienen, en los monumentos de la escuela de Cluny, varias archivoltas y en todas ellas se agita esta misma fantástica multitud de minúsculos animales; pájaros que se persiguen, centauros y leones,

ó ciervos con el ramaje de sus astas enredado en las espirales de una decoración vegetal. En los ábsides, la pared cilíndrica del muro está dividida por varias columnas, tanto interior como exteriormente, y capiteles é impostas ostentan estos mismos motivos de decoración. Estas esculturas y relieves son lo que mejor caracteriza el estilo clunicense, pero además la escuela arquitectónica de Borgoña tenía ciertas particularidades constructivas que, al ser desarrolladas por los monjes de Cluny, les hacen anticiparse á algunas soluciones del período gótico que se ha de iniciar más tarde.



Fig. 545. — Interior de la iglesia de la abadía de Fossanova. *Lazio.*

El estilo decorativo de los frisos ornamentales con esculturas menudísimas, repletas de pájaros, hombres y animales que se persiguen por entre los rizos y espirales de las hojas de vid, fué aplicado, no sólo á la arquitectura, sinó también á los pequeños objetos suntuarios, muebles y piezas de orfebrería. Desde Francia se propagó por toda Europa, de tal suerte, que no debe extrañarnos que muy pronto se iniciara la reacción en favor de la humildad tradicional de los benedictinos. La reforma de Cluny obedeció tan sólo al deseo de conseguir mayor moralidad, estableciendo una jerarquía entre los cenobios, antes independientes; pero este régimen centralizador hizo que la orden se enriqueciera, y de ahí en seguida la necesidad de otra reforma. Esta segunda reforma se produjo en el monasterio del Cister, también en Borgoña, por iniciativa de San Bernardo, el hermano espiritual de Pedro el Ermitaño, predicador de las cruzadas. El Cister no era, como Cluny, un lugar absolutamente nuevo para la vida religiosa; ya á principios del siglo XI tres monjes de Molesmes, que en vano se habían esforzado por reformar su abadía, se marcharon á Lyón, donde, con cuatro compañeros más, pidieron al obispo que les concediera un lugar apartado donde pudieran practicar la regla de San Benito en todo su rigor, y asociados pronto á nuevos monjes, en número de veintiuno, se establecieron en el desierto del Cister, en la diócesis de Chalons. Los religiosos cistercienses debían vivir exclu-



Fig. 546. — Iglesia de la abadía cisterciense de San Galgano. *Toscana.*

sivamente del trabajo de sus manos, y para no llegar á reunir la abundancia de riquezas de los conventos cluniacenses, rehusaban en toda ocasión cuantas donaciones se les ofrecían.

Pero el Cister no debía conseguir todo su desarrollo hasta que San Bernardo y sus compañeros vinieron á acogerse en su soledad; á partir de este momento, una nueva milicia espiritual se presenta para relevar á la que había producido Cluny un siglo antes. De la selva pantanosa donde los primeros monjes de Molesmes fueron á construir sus pobres cabañas, en las que vivían míseramente del cultivo de la tierra, tenían que salir, en poco tiempo, más de sesenta mil monjes para diseminarse, fundando nuevos conventos, por Italia, España y la Europa central. El espíritu de la nueva regla puede entenderse como una protesta contra las riquezas de los monjes benedictinos de Cluny; San Bernardo, en sus escritos, se revuelve airado contra tanta profusión de riquezas escultóricas que decoran las abadías cluniacenses. «¿Para qué sirven,—dice,—estos follajes, con mil monstruos entrelazados; estas figuras de sátiros y centauros, tantas molduras con fieras y adornos, en los cuales la imaginación del monje se distrae de su piedad y se aparta de la pobreza evangélica enseñada por San Benito?» Ya se comprende, pues, que la nota característica de las abadías cistercienses, en oposición á las cluniacenses, debía ser la de hallarse edificadas con arreglo á un estilo severo, sin adornos escultóricos apenas, tan sólo el esqueleto constructivo y las molduras indispensables para separar las partes del edificio.

En la disposición general de la planta de todo el conjunto, los monasterios cistercienses no se apartan mucho de los de Cluny, porque continúan repitiendo

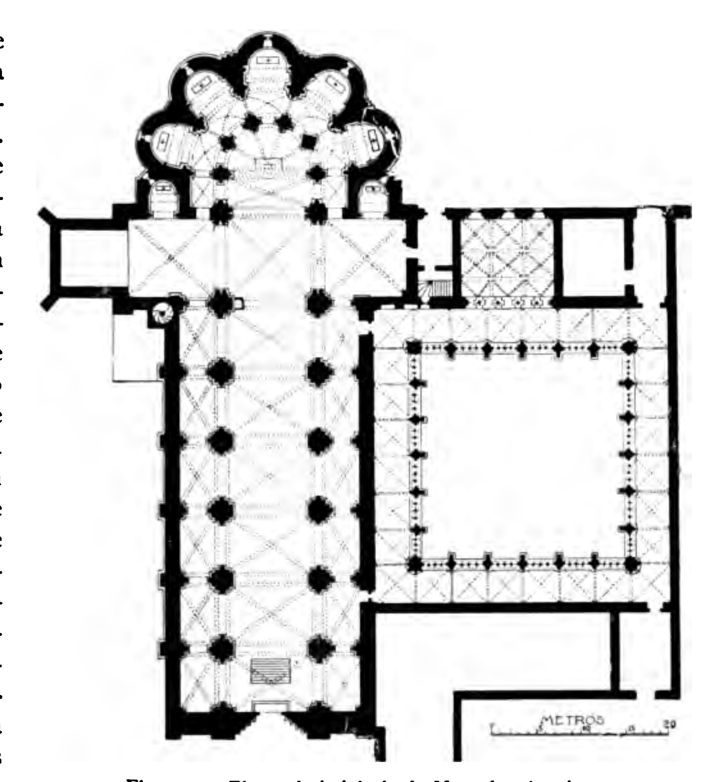


Fig. 547. — Planta de la iglesia de Veruela. *Aragón.*

la distribución de servicios que ya vemos en el plano de San Gall. La gran abadía de Clairvaux, ó Claraval, fundada por el propio San Bernardo y donde existían no pocos recuerdos de su estancia, como la celda en que habitó, estaba rodeada de un gran recinto de murallas en que se agrupaban todas las dependencias; pero el núcleo central, destinado al monasterio, se apartaba muy poco de los anteriores benedictinos, con su claustro central, la iglesia á un lado, la sala capitular en el otro, en el tercero el refectorio y en el cuarto las dependencias agrícolas. Además, fuera de este conjunto monumental, hallábanse aún otros dos claustros, hornos, molinos de grano y aceite, hospedería y casa del abad, con otros varios edificios destinados á oratorios y habitaciones para los obreros y campesinos dependientes del cenobio. Todos los monasterios cistercienses tenían la planta análoga y dimensiones parecidas, debido á la complicación de sus necesidades religiosas y agrícolas. Pronto el Cister llegó á tener bajo su dependencia, en poco tiempo, más de dos mil casas de religiosos de los dos sexos, y así el nuevo espíritu benedictino, restaurado por San Bernardo, se extendió por España, Italia y Europa central, llegando hasta Polonia y Escandinavia. He aquí, pues, cómo Cluny primero y el Cister después propagaron por todo el Occidente los principios constructivos de la escuela de Borgoña, facilitando la introducción de los métodos de la arquitectura gótica que debía venir más tarde. Ambas reformas habían nacido en Borgoña y coincidían en aprovecharse de los adelantos constructivos de la escuela de arquitectura románica borgoñona, una de las más avanzadas de todas las regionales francesas, con sus altas bóvedas, dispuestas en sección de arco apuntado y sus comienzos en el uso de las bóvedas por arista.

Pero en los monumentos cistercienses faltan los adornos complicadísimos de las esculturas decorativas de Cluny, y así toda la atención de los monjes se



Fig. 548. — Interior de la iglesia del monasterio de Veruela.

concentra en los problemas constructivos. En el libro de constitución de la orden del Cister, redactado definitivamente en 1119, en una asamblea que tomó el nombre de capítulo general y de la que fueron ponentes el propio San Bernardo y otros diez abades de la orden, se concreta puntualmente que la iglesia debe ser construída con una gran simplicidad, sin esculturas ni pinturas, con los vidrios blancos exclusivamente, sin torres de piedra ni campanarios de madera, de altura inmoderada. Todas las iglesias de los monasterios cistercienses debían dedicarse á la Madre de Dios, para evitar el peligro de los cultos extravagantes, como el de las supuestas reliquias de la Magdalena, en Vezelay, y para impedir la confusión de los bienes conventuales se estatuía que todos los rebaños propiedad de la abadía no podían estar más lejos de una jornada de camino de las granjas, y que no debía consentirse que entre dos monasterios cistercienses mediasen menos de dos leguas borgoñonas. *No se construirán nuestros cenobios en ciudades, villas ó castillos, sino en lugares remotos al paso de los hombres... En los monasterios no habrán esculturas ni pinturas: simples cruces de madera únicamente... Las puertas de las iglesias serán simplemente pintadas de blanco... Los calígrafos escribirán en un solo color, y las letras sin pinturas... No se harán torres de piedra para las campanas, ni de madera demasiado altas.*



Fig. 549. — Sala capitular de la iglesia del monasterio de Veruela.

He aquí, pues, cómo por el texto de estas constituciones se modifican algunos detalles que alterarán el aspecto exterior del edificio; faltarán, por ejemplo, los grandes campanarios de los monasterios benedictinos cluniacenses. Faltarán en los monasterios cistercienses los adornos de escul-

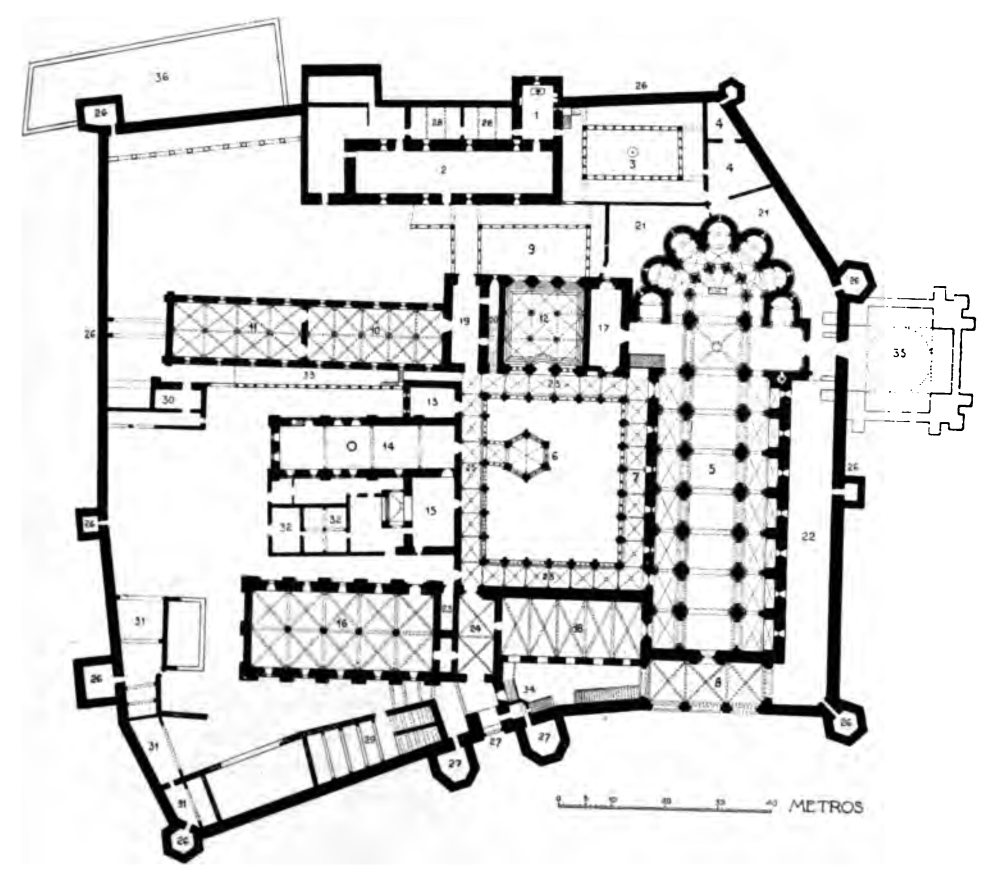


Fig. 550. — Planta del monasterio de Poblet. *Cataluña.*

SIGLO XII. — 1. Capilla de San Esteban. — 2. Sala grande, que pudo ser el dormitorio monacal primitivo y después formó parte de las habitaciones reales. — 3. Claustro de San Esteban (estado primitivo, antes de la restauración hecha por Don Fernando de Antequera). — 4. Dependencias ruinosas, no clasificadas. — 5. Iglesia mayor (empezada á fines del siglo XII y continuada en el siglo XIII). — 6. Templete exagonal con piscina. — 7. Ala S. del claustro mayor.

SIGLO XIII. — 8. Nártex. — 9. Claustros del locutorio (antes de que Don Fernando de Antequera cambiara las columnas pareadas por pilares). — 10. Biblioteca llamada *de Don Juan de Aragón.* — 11. Biblioteca vieja. — 12. Sala capitular. — 13. Calefactorio y barbería. — 14. Refectorio de la comunidad. — 15. Cocina. — 16. Departamento que en su origen debió ser refectorio de conversos, convertido después en bodega. — 17. Sacristía primitiva. — 18. Prensas y lagares (pudo ser antes dormitorio de conversos). — 19. Antesala de ingreso á las bibliotecas y al locutorio. — 20. Escalera de subida al dormitorio de la comunidad, al archivo y á la tesorería, instalados en el piso principal. — 21. Cementerio monacal. — 22. Cementerio para los conversos y donados. — 23. Escalera. — 24. Vestíbulo. — 25. Galerías N., E. y O. del claustro.

SIGLO XIV. — 26. Muros almenados y flanqueados por torres muy elevadas. Fueron obra de Don Pedro IV de Aragón. — 27. Puerta real, defendida por albacaras. Obra también de Don Pedro IV. — 28. Habitaciones reales. — 29. Trojes y panadería. — 30. Conjunto de habitaciones que llevan el escudo del abad Copons. — 31. Dependencias ruinosas de uso desconocido.

SIGLO XV. — 32. Despensa general. — 33. Galería claustrada para el noviciado. — 34. Escalera doble de carácter monumental, que conduce á las habitaciones reales llamadas *de Don Martín el Humano.*

RENACIMIENTO. — 35. Sacristía moderna. — 36. Edificio para monjes jubilados.



Fig. 551.—Interior de la iglesia de Poblet.

turas; los arcos torales de las bóvedas se apoyan sobre pilares que carecen de capiteles ó á lo más los tienen de humildes hojas ó tallos de apio. No hay en las puertas ni en los ábsides molduras decoradas con los relieves típicos cluniacenses de rizos de parra con figurillas; los edificios del Cister se distinguen por su simplicidad y serían poco interesantes, artísticamente considerados, si no fuera por sus grandes bóvedas, que vienen á ser como un anticipo de los atrevimientos constructivos del período gótico.

En los monasterios cistercienses, las iglesias son el elemento más importante del conjunto, porque á causa de sus dimensiones las bóvedas exigen un cálculo y un arte que no es necesario en las demás partes del edificio. Las iglesias de los cistercienses son, por su planta, de dos tipos capitales, y, como se ha comprobado recientemente por los trabajos de Curman, ambos tipos derivan de las plantas de las iglesias de la orden de Cluny. El primer tipo de las iglesias cistercienses tenía el ábside circular, con jirola y capillas; así eran las iglesias de Poblet y Veruela, en España, y la iglesia del monasterio de San Bernardo, en Claraval. Una simple comparación de la planta de Cluny, que reproducimos en la fig. 542, con la de Veruela, según la fig. 547, hará ver cómo en el fondo tienen la misma disposición, sólo que los cistercienses redujeron y simplificaron el gran conjunto monumental de la iglesia de Gauzón, en Cluny, dejándola de tres naves. El segundo tipo de iglesias cistercienses es de ábside rectangular, como lo tiene la propia iglesia del Cister, en Borgoña, y, por ejemplo, el monasterio de Santas Creus, en España, y las iglesias de casi todos los monasterios de Italia, como Fossanova, Casamari y San Galgano. Este segundo tipo también es de origen conocido y tiene sus antecedentes en algunos monasterios de Cluny; todo indica, pues, que las dos reformas se sucedieron tanto en arte como en influencia social y política, aprovechándose el Cister de las tradiciones artísticas y procedimientos constructivos de Cluny. Porque las tres naves de la iglesia estaban ya, desde la planta, dispuestas para ser cubiertas con bóvedas por arista, por lo menos en las naves laterales, como se puede ver en Poblet (fig. 551), que tiene aún la nave central de cañón seguido. En Veruela, la nave central está ya cubierta con bóvedas por arista (fig. 548), lo mismo que las naves centrales de las iglesias cistercienses de Fossanova (fig. 545), Casamari y San Galgano (fig. 546). En las iglesias de planta

con ábside circular, los pequeños elementos trapezoidales de bóveda delante de las capillas están cubiertos también con bóveda por arista, de modo que todo el conjunto de una iglesia cisterciense como la de Veruela queda ya subdividido en tramos cruzados por nervios ó aristones diagonales, lo mismo que veremos más tarde en las catedrales góticas. ¿Qué distingue, pues, una iglesia cisterciense de una iglesia de puro estilo gótico, tan parecidas ambas en su elevación interior? Unicamente la falta de contrafuertes, la solución que se ha dado á los empujes de las bóvedas. En una iglesia gótica, todo el peso de las bóvedas se concentra en algunos puntos singulares de los muros, donde, por medio de arcos exteriores que determinan un esfuerzo contrario, resulta contrarrestada la acción de los arcos del interior. En las iglesias cistercienses apenas se hallan contrafuertes, los que faltan en absoluto en Poblet ó se reducen á simples pilastras en Veruela.



Fig. 552. — Sala capitular de Poblet.

Vamos á ver ahora la fuerza difusiva del estilo y la propagación de los monasterios cistercienses en Europa, siguiendo las huellas de sus precursores de Cluny. El primer convento de la orden del Cister en la Italia central fué el de Fossanova, cerca de Terracina (figs. 544 y 545), fundado por los cistercienses franceses d'Haute-Combe, en la vía de Roma á Nápoles, y famoso porque en él murió Santo Tomás de Aquino cuando se había puesto en camino para asistir al concilio de Lyón.

De Fossanova dependía Casamari (fig. 541), otro cenobio cisterciense aún mayor, y toda la Italia central que podríamos decir que está colonizada por la orden benedictina reformada, introduciendo los principios de la arquitectura francesa, que después debían producir las catedrales góticas, de estilo mixto, de Siena y Orvieto. De los monjes de Casamari dependía á su vez, en Toscana, la abadía de San Galgano (fig. 546), fundada por los franceses de Claraval, y este cenobio de San Galgano es el centro de expansión de los procedimientos franceses de bóvedas borgoñonas en aquella parte de Italia donde había de tener su cuna el Renacimiento. De todos modos, los grandes edificios de puro estilo cisterciense, en Italia, como Fossanova, Casamari y San Galgano, no se diferencian en nada de los que se levantaron simultáneamente en Francia y España. Las iglesias de tres naves abren sus puertas con las archivoltas decoradas de simples molduras (figu-



Fig. 553.—Refectorio de Poblet.

ra 541); en el interior, los pilares se levantan sencillísimos, con las columnas adosadas en que se apoyan los torales; por defuera, el único elemento alegre del edificio es la torre octogonal del cimborio, que puede distinguirse desde lejos. La regla de San Bernardo está interpretada al pie de la letra; un espíritu de austeridad artística domina en los monasterios del Cister, rodeados de granjas y explotaciones agrícolas. *Los monasterios,* aconsejan las Constituciones, *se instalarán en lo posible donde haya agua para el molino y huertos, de manera que no sea necesario á los monjes vagar por defuera... Doce monjes, con el abad, saldrán del viejo cenobio para fundar otro nuevo, llevando sólo los libros necesarios: el misal, la regla, el libro de usos, el salterio, himnario, leccionario, antifonario y gradual. En la nueva casa instalarán el oratorio, refectorio, dormitorio, hospedería y portería...*

He aquí, pues, casi prescritas oficialmente las dependencias indispensables de un cenobio cisterciense, todas dispuestas alrededor de un claustro. Además, como que cada monasterio dependía de otro, que lo había fundado ó adoptado, existía entre ellos poca diferencia; los monjes repetían en la casa filial la misma disposición y las mismas formas de la casa madre, y, como siempre sucede en arte, la repetición continuada de un tipo fijo iba conduciendo á la perfección; como siempre también, no queriendo hacer premeditadamente nada nuevo, se iban produciendo las más grandes novedades. Si se comparan los interiores de las dos iglesias cistercienses italianas, de Fossanova (fig. 545) y San Galgano, en Toscana (fig. 546), se verá cuán insignificantes diferencias existen en la disposición de sus elementos; los pilares tienen casi la misma sección, las molduras son las mismas; los demás elementos del monasterio son también parecidos; la sala capitular tiene siempre una forma cuadrada, dividida en nueve tramos de bóvedas por arista con cuatro pilares en el centro (figs. 549 y 552). El refectorio es también siempre análogo: una sala rectangular con una tribuna para el lector y una fuente en el centro (fig. 553).

Las iglesias de Poblet y Veruela, en España, tienen casi una misma planta, lo cual no es de extrañar, porque ambas fueron construídas por monjes franceses (figs. 547 y 550). Los de Veruela procedían de la Scala Dei, en Gascuña; los de Poblet, de Fontfroide, en la Provenza, y ambos repetían el tipo de iglesia de la



Fig. 554. — Claustros y fuente de Poblet.

casa madre de Claraval. Conocemos exactamente los detalles de la fundación de Veruela, cerca de Tarazona, por el noble don Pedro de Atarés, quien, perdido en el Moncayo, decidió, por inspiración de la Virgen, fundar allí un monasterio. En cambio, resulta algo más obscura la fundación de Poblet y su historia, hasta que el conde Ramón Berenguer IV hizo que se trasladaran á él trece monjes de Fontfroide, encargados de reformarlo según el nuevo espíritu de la regla cisterciense.

Además de estos dos, tenemos en España otros monasterios cistercienses; en Cataluña, el de Santas Creus, fundado en 1174, y el de Vallbona de las Monjas; en Navarra, el de Oliva; en León, el de Moreruela, fundado directamente por los monjes de Claraval; en Castilla, el de las Huelgas, y en Portugal, el de Alcobaça, también descendiente directo de Claraval.

En Inglaterra había hasta diez y ocho monasterios cistercienses fundados por los cenobios franceses ó sus casas filiales; en Alemania más de cuarenta, once en Austria y hasta seis en Suecia y Noruega. Cada uno de estos monasterios era un centro de difusión de las formas semigóticas de las bóvedas borgoñonas, con arcos torales apuntados y bóvedas por arista. De estos monjes cistercienses aprendieron los arquitectos laicos de las iglesias góticas, y así la aparición de estos magníficos conjuntos de las catedrales góticas ya no parece tan misteriosa. Los monumentos cistercienses son el anillo de transición entre la iglesia románica, de bóveda cilíndrica de cañón, y la iglesia gótica, con bóvedas ligeras sostenidas en el aire por contrafuertes. Sabemos, por ejemplo, que las catedrales italianas derivan de los monasterios cistercienses; la catedral de Siena fué construída por monjes de San Galgano. En España, los cistercienses debieron contribuir á la dirección de las obras de las catedrales de transición, como las de Tarragona y Lérida. El claustro de la catedral de Tarragona es exactamente igual al del monasterio de Fontfroide. En Francia tenemos otro dato curioso respecto á la influencia de los monjes cistercienses sobre los arquitectos laicos de las catedrales: el único arquitecto francés del siglo XIII del que se conservan dibujos y planos, llamado Villard de Honnecourt, cuyo álbum se guarda en la Biblioteca Nacional de París, fué discípulo de los cistercienses. En este álbum copia dos iglesias del Cister: *Vesci une glize desquarie ki fu esgardee a faire en l'ordene d'cistiaux*, dice al pie del dibujo de una de las plantas típicas del Cister (fig. 555).

La planta que reproducimos posee ábside rectangular, pero la otra iglesia cisterciense cuya planta copia Villard de Honnecourt en su álbum, tiene el ábside circular y capillas como Claraval.

Resumen. — Las reformas de Cluny y del Cister devuelven su antiguo celo y esplendor á la orden benedictina. Ambas reformas se suceden en el siglo XI, en Borgoña, y la influencia de su arte se hace sentir por toda Europa. Los antiguos monasterios benedictinos son agregados á las casas francesas ó monjes franceses llegan á todos los países, llamados por sus reyes, para implantar la disciplina de la orden reformada. La escuela románica borgoñona tenía su especialidad en la construcción de bóvedas; antes que ninguna escuela local francesa, había empezado á aplicar las bóvedas por arista. En las grandes naves de las iglesias cistercienses aparecen estas bóvedas de un modo sistemático, primero en las naves laterales, como en Poblet, quedando aún la nave central cubierta con bóveda de cañón seguido. Después la nave central, á su vez, está dividida en tramos rectangulares, con arcos torales y aristones; la única diferencia esencial entre una iglesia cisterciense y una catedral gótica consiste en la falta de contrafuertes exteriores para contrarrestar el empuje de las bóvedas del interior. Pero los cistercienses fueron, sin duda alguna, los maestros de los arquitectos laicos de las catedrales; sabemos que los monjes de San Galgano dirigieron las obras de la catedral de Siena y se reconoce su influjo en las catedrales de transición, como la de Tarragona. Un arquitecto francés del siglo XIII es también discípulo de los cistercienses, y en su álbum copia los dos tipos de planta de las iglesias de la orden, el de ábside circular y el de ábside rectangular.

Bibliografía. — SACKUR: *Die Cluniacenser in ihren kirchlichen und allgemeinegeschichtlichen Wirksamkeit*, 1892. — TUCHERAT: *Cluny au XI siécle*, 1852. — GUIGNARD: *Les monuments primitifs de la Règle cistercienne*, 1878. — CURMAN: *Cistercienserordens Byggnadskonst.* Upsala, 1912. — E. SHARPE: *The Architecture of the Cistercians*, 1874. — BARRAQUER: *Las casas de religiosos en Cataluña*, 1911. — PONS: *Viaje de España*

Revistas. — Damos aquí una breve lista de publicaciones en que aparecen regularmente interesantes trabajos sobre el arte cristiano medioeval. *Revue d'art chrétien*, París. — *Revue archéologique*, París. — *Bulletin monumental*, Caen. — *Congrès archéologiques de France*, Caen. — *Archives d'art français*, París. — *Le Moyen âge*, París. — *Gazette des Beaux Arts*, París. — *Archives des missions*, París. — *Comptes rendus de l'Academie d'Inscriptions et Belles lettres*, París. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Leipzig. *Zeitschrift für Christliche Kunst.* — *Journal of Royal Institute of British Architects.* — *The Archaeological Journal.* — *Journal of the Archaeological Association. The Burlington Magazine*, Londres.



Fig. 555. — Iglesia cisterciense de ábside rectangular. *(Album de Villard de Honnecourt.) Biblioteca Nacional.* PARÍS.

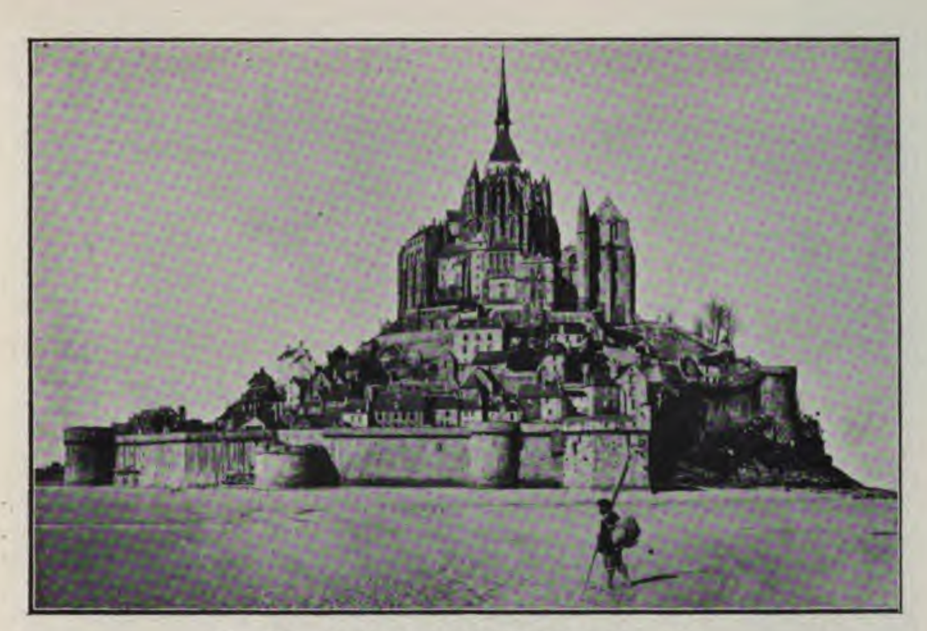


Fig. 556.—Abadía de Mont-Saint-Michel. *Normandía.*

CAPÍTULO XVI

ORÍGENES DEL ESTILO GÓTICO —CARACTERES DE LA ARQUITECTURA GÓTICA —LAS CATEDRALES FRANCESAS DEL SIGLO XIII Y XIV.—ARQUITECTURA CIVIL. LA ESCULTURA Y PINTURA GÓTICAS EN FRANCIA —LAS ARTES MENORES.

La denominación de estilo *gótico,* arquitectura *gótica* y arte *gótico* proviene de una lamentable confusión de ideas iniciada en tiempo de los escritores del Renacimiento. El que popularizó este nombre desdichado, que nada tiene que ver con la naturaleza del estilo ni con su origen, fué el escritor y tratadista florentino Jorge Vasari, discípulo de Miguel Angel, quien, al publicar su obra famosa de biografías ó vidas de pintores italianos, la hizo preceder de varios capítulos cortos sobre las artes de la pintura, arquitectura y escultura, y en ellos dice, al tratar de los monumentos de la Edad media, que fueron construídos con un estilo iniciado en Alemania, estilo que, según él, inventaron los godos, y que, por lo tanto, debía llamarse *gótico;* estilo tan pésimo en comparación con el antiguo arte clásico, que no era más que una confusa reunión de pináculos y pilastras en el mayor desorden, de agujas y hojas dispuestas á capricho, sin las proporciones y medidas combinadas en que consistía la perfección de los estilos griegos, llamados *órdenes* clásicos. Este párrafo de Vasari hizo fortuna, y es curioso advertir cómo el juicio del escritor florentino se impuso hasta mediados del siglo pasado. Fueron los románticos, sobre todo Chateaubriand, con *El Genio del Cristianismo,* y Víctor Hugo, en *Nuestra Señora de París,* los que hicieron la apología de las catedrales y del estilo gótico, reconociéndolas como la apoteosis del espíritu religioso de la Edad media. Pronto se protestó de la denominación de arte gótico, tratando de substituirla por la palabra *ojival,* y se em-



Fig. 557. — Estructura de una iglesia gótica.

pezó á discutir sobre el lugar donde se habían comenzado á inventar estas formas admirables de los portales góticos, de las bóvedas y de los magníficos sistemas de las grandes iglesias, con su hábil combinación de empujes y contrafuertes. Para unos, el estilo ojival había venido del Oriente, donde quisieron imitar los bosques de palmeras del desierto; para otros, la arquitectura gótica, que era cosa bárbara, había comenzado en Alemania y de allí pasó á Francia, para propagarse después por toda Europa. El arco ojival, según unos, tenía la forma del huevo de Isis; otros buscaron símbolos cristianos: la bóveda era la barca de San Pedro; los pilares, los doce apóstoles; la forma del crucero era una alusión al Cristo crucificado, y asi otros muchos sutiles y alambicados símbolos que los escritores piadosos trataron de probar con textos y comparaciones. Pero una serie de eruditos discretísimos, Caumont, presidente de la Asociación de arqueólogos de Normandía; Quicherat, Viollet-le-Duc, Félix de Verneuil, y, en nuestros días, Lasterye y Enlart, han ido poniendo las cosas en su punto y estableciendo la verdadera doctrina sobre el origen de las formas y el valor de estos admirables monumentos de la Edad media francesa.


Fig. 558. — Abadía de Mont-Saint-Michel. Sala de los Caballeros.

Porque no hay duda que el estilo gótico no fué una creación literaria y mística, sino que fué una evolución natural de las formas de las escuelas románicas regionales, y, sobre todo, una derivación de los procedimientos iniciados en Borgoña y difundidos por los monjes del Cister y de Cluny. Sin embargo, el punto en que el estilo gótico francés llegó á la perfección no parece haber sido la Borgoña, sino más bien la Normandía ó la Isla de Francia, en el territorio de dominio real de los alrededores de París. Desde allí parece haberse extendido rápidamente por todas las comarcas francesas, y á mediados del siglo XIII le vemos ya posesionado de Alemania y que empieza á introducirse en España. El momento en que el estilo puede considerarse ya como formado es á últimos del siglo XII, aunque existen tanteos de soluciones góticas anteriores.



Fig. 559. — Abadía de Mont-Saint-Michel. Refectorio.

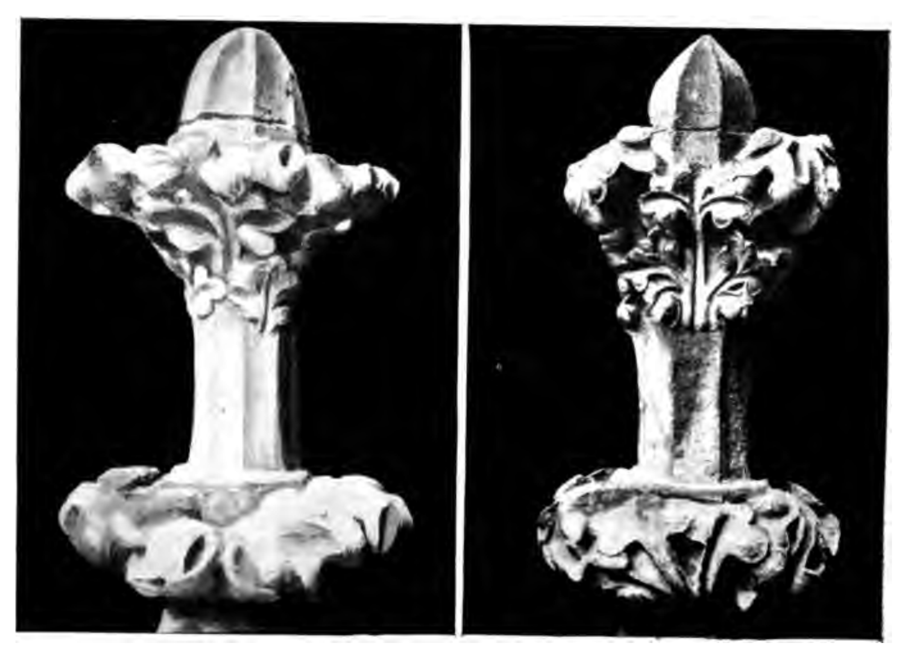
Los caracteres esenciales del estilo gótico son la bóveda por arista, en ojiva, por lo cual se ha llamado también *estilo ojival*, y un nuevo gusto en la ornamentación y en las molduras. Las bóvedas por arista no fueron una novedad exclusiva del estilo gótico, pues ya se usaban en el período románico y eran tradicionales en los edificios clásicos. Pero en el estilo románico esta bóveda por arista tiene los arcos diagonales de medio punto, y así también ó poco apuntados son los arcos torales, mientras que en el estilo gótico los arcos tienen forma de arco apuntado. Creemos útil insistir acerca de la diferencia entre las bóvedas por arista romanas y las bóvedas góticas con sus aristones independientes. Para cubrir una planta cuadrada ó rectangular los romanos adoptaban á veces el sistema de lanzar arcos diagonales de ángulo á ángulo, y después el espacio intermedio se rellenaba


FOT. DE LA S. DE P. H.

Fig. 560. — Contrafuertes. *Catedral de Laón.*

con una masa de hormigón, haciendo una bóveda concrecionada. En la Edad media, y en el estilo gótico, los arcos diagonales son arcos sueltos, con su elasticidad propia, y sobre ellos descansan, aunque sin formar un solo cuerpo, los pedazos de bóveda también elástica, de piedra, viniendo á desempeñar los arcos diagonales el papel de cimbra permanente y cargando todo el peso y el empuje en los ángulos de apoyo (fig. 557 N), que son, pues, los únicos que exigen buenos cimientos y una resistencia á toda prueba para recibir la carga del cuadrado de la bóveda. En el interior los haces de arcos de las bóvedas se reúnen también en los pilares, como un manojo de ramas sobre un tronco (figs. 558 y 559). Además, la bóveda romana por arista se adaptaba principalmente á una planta cuadrada ó rectangular, mientras que la bóveda gótica puede emplearse en toda clase de plantas, hasta en las trapezoidales, como en las jirolas de los ábsides de las catedrales.

Otra particularidad muy característica del estilo gótico es la de contrarrestar el empuje de estos arcos de las bóvedas, que van todos á parar en un mismo punto, con contrafuertes ó arcos que tienen un empuje contrario y se lanzan contra la pared, como queriendo facilitar el sostenimiento de los muros (fig. 560). En el arte románico, el sostenimiento era distinto: en primer lugar, la bóveda era cilíndrica por lo común y tenía un empuje uniforme á lo largo del muro, empuje que se equilibraba con el propio peso de la pared, impidiendo su movimiento hacia afuera; y hasta cuando la bóveda se refuerza con arcos torales, éstos son acusados por de fuera con un refuerzo macizo, como un pie derecho que hace de puntal para equilibrar á los arcos del interior de la iglesia. En una palabra, la mecánica de la arquitectura clásica y de los tiempos románicos es una mecánica estática, esto es, del sistema de oponer peso contra fuerza, mientras que la mecánica gótica es una mecánica dinámica, esto es, del sistema de oponer fuerza contra fuerza, empuje contra empuje. Por esto una iglesia gótica es un sistema tan complicado y tan perfecto, que no se puede tocar una parte del edificio sin alterar también todas las demás; el día que se rompiera un contrafuerte, el empuje del arco que contra él se apoyaba no sería contrarrestado y el arco se abriría,



Figs. 561 y 562. — Remate de pináculos. *Catedral de Chartres.*

como asimismo los otros arcos diagonales que concurren al mismo punto, y así toda la construcción, al faltarle un solo elemento, vendríase abajo en un instante.

Pero no es sólo en los procedimientos constructivos en lo que se caracteriza el nuevo estilo gótico, sino que demuestra un gusto nuevo y original en las molduras y la ornamentación. Las molduras románicas eran redondeadas, correspondiendo todavía muchas de ellas al repertorio de los estilos clásicos, mientras que en el estilo gótico las molduras ofrecen una complicación infinita de formas convexas, sobresaliendo de una superficie cóncava para producir grandes efectos de luz y sombra en el interior de los edificios erigidos en los países del Norte, donde este estilo tuvo su origen. La complicación de las molduras sirve también para caracterizar la época de los monumentos; cuanto más agudas y complicadas son, tanto más avanzado es el estilo del edificio. En un principio, apenas hay diferencia entre las molduras góticas y las románicas, el estilo gótico casi sólo se reconoce por las bóvedas; después las molduras van triturándose en el corte y haciéndose más complicadas en sus curvas entrantes y salientes. Es curioso fijarse también en la manera cómo están ordenadas las molduras de los edificios góticos según un principio de unidad y simetría; empiezan formando el molduraje de los arcos, después se reúnen sobre el capitel de las columnas y algunas veces se prolongan verticalmente hasta el suelo. En este caso, los pilares constituyen el fajo de molduras de los arcos y tienen una sección formada por la acumulación de las molduras de la bóveda. Generalmente, la bóveda de la nave central es mucho más alta que las de las naves laterales, como que ya no hay necesidad de valerse de éstas para contrarrestar su empuje, porque puede lograrse con



Figs. 563 y 564. — Monstruos decorativos. *Catedral de París.*

contrafuertes exteriores; no vemos las galerías altas que existían en las iglesias románicas, sino que sobre los arcos que separan las naves laterales de la nave central se abren inmensos ventanales, muy útiles en las regiones como Normandía é Isla de Francia, pues la luz escasea en aquellos climas septentrionales.

Por fuera, esta disposición caracteriza á la iglesia, porque se ven las naves laterales bajas, y en medio de ellas, alzándose como una quilla en el aire, se levanta la nave central, sostenida por los gigantes de los contrafuertes, que extienden sus arcos para apoyarla. No hay necesidad de decir que arcos, ventanas y contrafuertes son de forma ojival; es una rareza encontrar en el estilo gótico el arco de medio punto. Las ventanas, inmensas, suelen estar divididas por un bordado de columnitas y adornos curvos de piedra, que llegan, en el último período del arte gótico, á formar una tracería de extraordinaria complicación. Estas columnitas y tracerías de las ventanas son puramente decorativas, pues como el

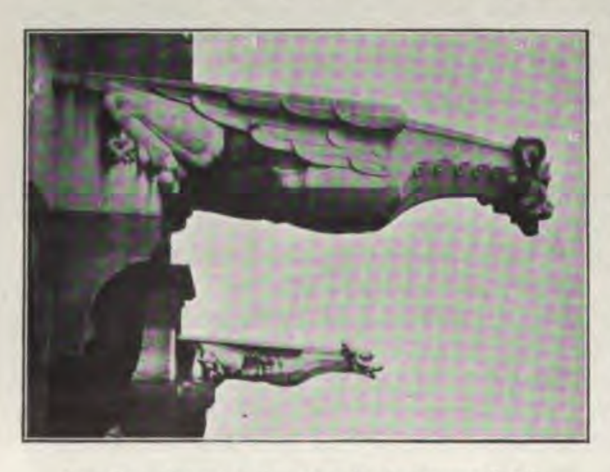


Fig. 565. — Gárgolas. *San Germán de Auxerre.* PARÍS.

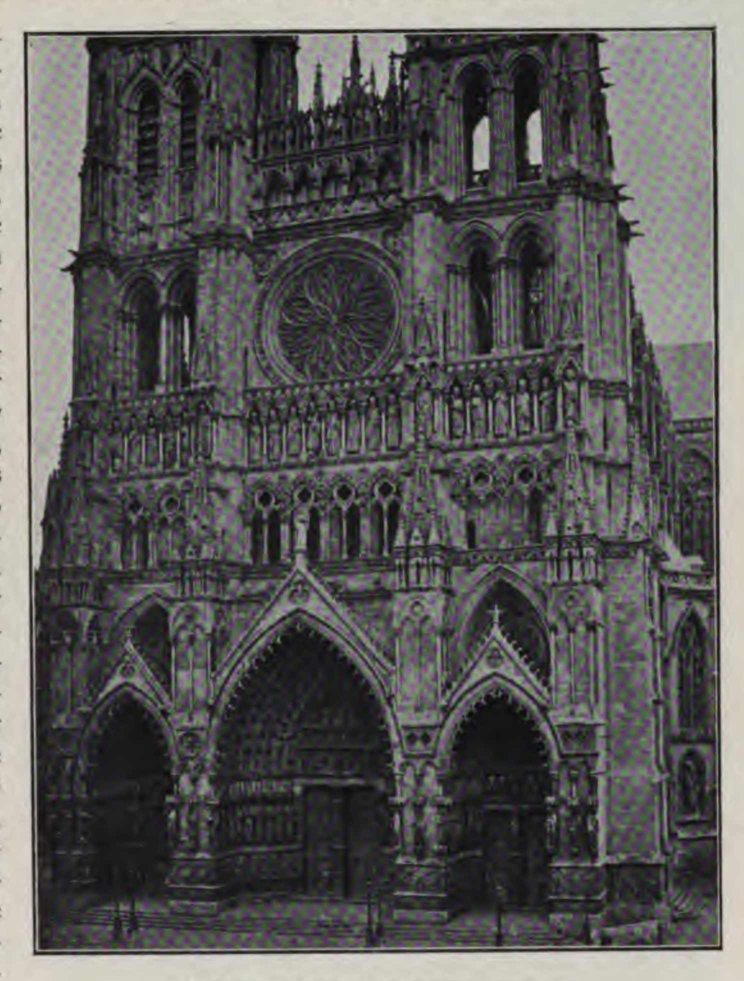


Fig. 566. — Catedral de Amiens. Exterior.

esfuerzo hállase todo él concentrado en los puntos de arranque de los arcos torales, que es donde cargan también los arcos diagonales, la pared podría estar abierta por completo, y las ventanas, por grandes que sean, no necesitan ningún refuerzo. En el interior de la nave central de las catedrales acostumbra haber una galería de circulación, ó deambulatorio, llamada triforio, y esta misma galería se acusa á menudo en la fachada principal.

Los pináculos de los contrafuertes y los remates de las torres y agujas suelen decorarse con un adorno de formas vegetales, como una flor de piedra abierta en el aire (figs. 561 y 562). Las molduras de los arcos aparecen frecuentemente acentuadas con una serie de hojas y flores, lo mismo que los capiteles y la clave central de las bóvedas, donde se reúnen los arcos diagonales. Los elementos decorativos de la arquitectura gótica se disponen en lugares más importantes de la construcción: flores y esculturas sirven para reforzar y ennoblecer aquellos sitios de más trabajo y más responsabilidad; nunca se combinan las líneas arquitectónicas para servir de marco de una decoración, como sucede á menudo en la arquitectura del Renacimiento.

Las formas decorativas se buscan en las flores populares, en las plantas más humildes de los campos, que se aplican sobre las molduras con un amor nuevo por la naturaleza que no se había manifestado desde los tiempos del arte griego.



Fig. 567. — Catedral de Amiens. Interior.

El trébol, la hiedra retorcida, los tiernos brotes de la vid, las hojas del roble ó de la encina se encaraman por los arcos y agujas del edificio gótico, como convirtiéndose al nuevo estilo, aprovechándose las especiales características de las formas vegetales para hacerlas góticas, con vehemencia é inspiración innegables, como si toda la creación se hubiera asociado á la gran obra de las nuevas catedrales.

En el arte clásico sólo dos ó tres plantas, el acanto, la hiedra y el laurel, habían tenido aceptación en el repertorio decorativo; pero el estilo gótico se vale de todas las especies del reino vegetal, y reproduce también pájaros y hasta seres fantásticos, monstruos que están á veces derechos como guardianes en lo alto de las balaustradas (figs. 563 y 564), y otras agachados, condenados á servir de *gárgolas* para arrojar á lo lejos por su boca el agua de las lluvias recogida en los tejados (fig. 565).

En las fachadas de las catedrales es donde el espíritu de la época gótica ha producido sus obras más preciadas. Las corporaciones de artesanos y burgueses hicieron esfuerzos admirables para rivalizar entre sí en piedad y buen gusto artístico. Suelen ostentar, sobre todo en Francia, una decoración riquísima de esculturas que revisten todo el muro; en la parte inferior se abren las tres puertas, con derrames llenos de nichos, donde se cobijan apóstoles y profetas. Estas tres puertas corresponden á las tres naves de la iglesia, que se acentúan al exterior muchas veces por los contrafuertes de los arcos torales, sirviendo á modo de líneas divisorias que distribuyen la fachada en tres cuerpos verticales. Cada

puerta tiene varias series de arcos concéntricos; la gran abertura central á veces está dividida por un pilar en el medio, con la imagen de Cristo ó de la Virgen, ó del santo patrono de la ciudad.

Encima de la faja de las puertas acostumbra hallarse un friso con estatuas de reyes, que, según unos, son los reyes de Francia, porque las ciudades estaban agradecidas al poder real, que les había dado su libertad, y se mantenían fieles al monarca; según otros, esta serie de reyes representa á los de Judá, predecesores de Cristo, que llevan, en vez de cetros, las ramas del árbol de Jesé. Esta galería de estatuas reales se encuentra también en las fachadas de las catedrales de Amiens, Reims, Chartres y París; las de esta última fueron destruídas por la Revolución, pero ha sido restaurada de nuevo con figuras modernas.



Fig. 568. — Catedral de Reims (antes de la guerra de 1914).

Otra faja superior está formada por tres grandes rosetones, ó tres ventanales magníficos, de arco apuntado, que dan luz al interior, la luz de poniente, á cuyo lado suelen estar orientadas las fachadas. Como las naves laterales son mucho más bajas que la nave central, ésta se exterioriza algunas veces con tres piñones ó frontones de diversas alturas, pero lo más frecuente es que en la parte que corresponde á estas dos naves laterales se levanten dos torres campanarios, flanqueando el piñón único de la nave central. Estas torres terminan



Fig. 569. — Catedral de Ruan.

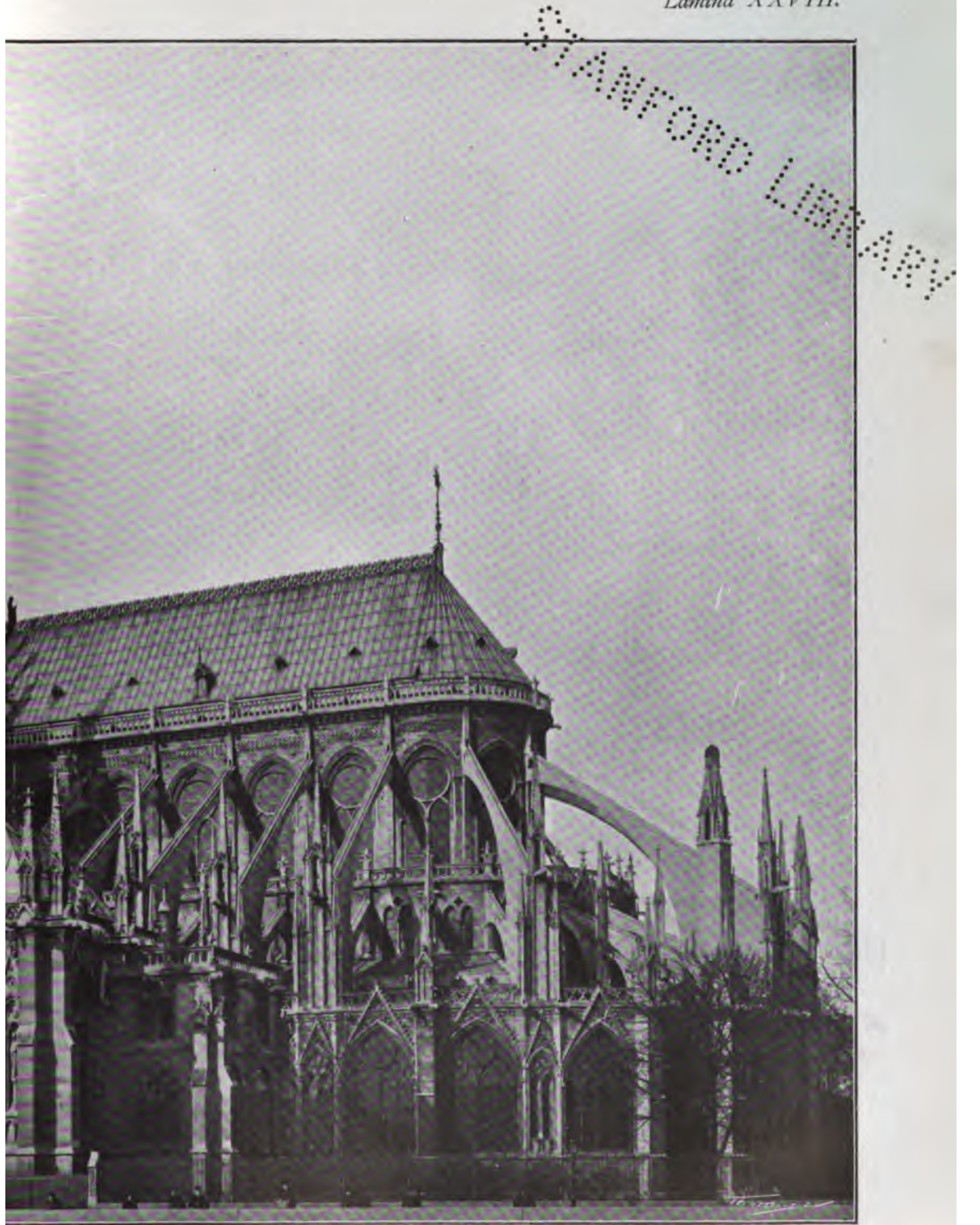
casi siempre con una flecha de piedra, que caracteriza principalmente la silueta de estos monumentos. Las ciudades francesas que levantaron las primeras catedrales, mostraron gran interés en que su obra dejara atrás á las que habían construído las poblaciones vecinas, y así se empeñaban muchas veces en rematar las torres más altas de sus iglesias con agudas puntas de piedra que se veían desde lejos. Sobre el llano de la tierra francesa, *la dulce Francia,* como dice la canción de Rolando, sin grandes montes ni colinas que rompan la línea del paisaje, se ve muchas veces destacar el grupo bajo de las casas de una de estas ciudades medioevales, dominado por la masa enorme de su catedral, con sus dos torres puntiagudas. Al acercarse el viajero, distingue ya de muy lejos los pináculos que rematan los contrafuertes sinnúmero, los grandes ventanales y las fachadas que dominan el caserío.

Después, cuando ha entrado en la catedral y recorrido sus capillas y la cripta, si sube á una de las torres verá otra vez la tierra de Francia, con sus viñedos y arboledas, y el río que se desliza apacible; pero, en medio de todo, elévanse las innumerables agujas y contrafuertes de la catedral, la quilla de su nave vuelta hacia abajo, como para hablarle de otra Francia, el gran pueblo de San Luis y las cruzadas, el que dió al mundo las leyes del arte y la cultura medioeval.

Francia vió surgir en pocos años esta serie extraordinaria de monumentos



Catedral d



FOT. DE LA C. DE M. H.

Vista general.





Fig. 570. — Catedral de París. Fachada principal.

góticos que constituyen todavía hoy su primera riqueza artística. Nada ha producido después la tierra francesa que pueda compararse con el arte grandioso de las catedrales y las esculturas que las adornan. Algunos de estos monumentos sufrieron bastante en tiempo de la Revolución, como San Dionisio y la catedral de París; pero el sistema estructural de una arquitectura gótica es tan perfecto que no podía alterarse sin arruinarlo por completo. Por esta causa, las catedrales francesas no sufrieron mucho por las restauraciones; los canónigos y prelados galantes de los reinados de Luis XIV y Luis XV hubieron de contentarse con abrir alguna capilla é introducir su gusto barroco en alguna puerta, pero nada podían intentar contra aquellas bóvedas complicadas que, de alterarlas en lo más mínimo, se hubieran desplomado sin remedio. Cuando un tipo artístico llega á la perfección, tiene una resistencia y una vitalidad que no se encuentran en los monumentos de los períodos de transición. Así ocurre también con los templos griegos: el Partenón ha sido iglesia cristiana y un templo antiguo sirve aún hoy de catedral católica en Siracusa, sin que sus formas hayan podido ser destruídas ni alteradas con restauraciones. Y es porque el templo griego y la catedral gótica son dos creaciones perfectas y llenas de vida, y no tan lejanos el uno del otro como parecen. La catedral gótica deriva aún de la basílica cristiana y ésta de la basílica civil pagana, cuya planta se relaciona con la del templo griego. Sólo que todo el interés del templo griego está en su exterior; el santuario es minúsculo y cerrado, mientras que en la catedral gótica todo se supedita



Fig. 571. — Catedral de París. Interior.

al interior; para sostener la gran bóveda, para dar luz al santuario se sacrifican las fachadas laterales, y éstas no son más que una masa de pináculos y contrafuertes. Pero, por dentro, el conjunto ofrece la misma ordenación y simplicidad del templo griego. La catedral de Amiens vista interiormente, es como si el Partenón se hubiese desdoblado volviendo sus fachadas al interior y encerrando en ellas sus columnatas exteriores. En nada desmerece aquel armónico sistema de arcos y pilares del orden sublime del arquitrabe y las columnas griegas (fig. 567).

Estos grandes conjuntos de las catedrales góticas francesas fueron ejecutados con rapidez algunas veces, como en Chartres, que incendiada la vieja catedral románica en 1193, consagra ya el coro de la nueva en 1198; pero otras veces van levantándose con extraordinaria lentitud y siempre la decoración de las fachadas necesita uno ó dos siglos. La catedral de Noyón, una de las primeras, fué también construída en poco tiempo; en diez años, del 1140 al 1150, se ejecutó la obra y estuvo apta para el culto. La de Laón fué consagrada en 1200, y la de París, empezada en 1163, lo fué en 1183, aunque la fachada principal es ya del 1245. La de Amiens, la más perfecta catedral francesa, erigióse entre 1220 y 1280, sucediéndose tres maestros en la dirección de la obra: el primero, Roberto de Luzarches, fué reemplazado por Tomás de Cormont y á éste sucede su hijo Renato. La de Reims, empezada en 1211, tiene un desarrollo lento hasta el 1400, y con su plan magnífico y su riqueza decorativa queda en muchas partes sin terminar. La de Narbona, que debía ser también una iglesia grandiosa, quedóse reducida al ábside; los canónigos, más tarde, durante el Renacimiento, la

alargan con un cuerpo anterior, que no sirve sino para formar contraste con el magnífico haz de columnas de la parte primitiva.

Esta catedral de Narbona, que nunca fué completada, hizo escuela, en cambio, hacia el Sur, en las diócesis de España que dependían del arzobispado de Narbona; las catedrales de Barcelona, Gerona y Manresa tienen su ábside como el de la iglesia metropolitana de Narbona. Pero si era difícil precisar escuelas y radios de influencia en el período románico, lo es aún más en la época gótica, en que el poder real impone una unidad que no existía anteriormente. Además, es ya un período de universalismo, de ambición enciclopédica y de relación internacional de ideas: la cristiandad en Occidente, no disgregada aún por el protestantismo, tiene un ideal común.



Fig. 572.—La Santa Capilla de París. Exterior.

De todos modos, algunos monumentos famosos debieron formar escuela. La fachada de San Dionisio sirvió evidentemente de modelo á las catedrales de Sens, Senlís y Nuestra Señora de Chalons.

París, centro de la vida gótica, está lleno aún de monumentos de esta época. Su catedral triunfa sobre todo lo demás que han hecho en la vieja Lutecia las generaciones posteriores (figs. 570 y 571 y Lám. XXVIII). Se levanta en la isla, reflejando en el Sena sus torres soberbias, sus pináculos y contrafuertes. Por dentro es más fría que Amiens, pero por fuera tiene una fuerza y simplicidad superiores á las de los templos antiguos.

Al otro lado del río se construyó ó modificó también, á últimos del siglo XII,



Fig. 573.— La Santa Capilla de París. Interior.

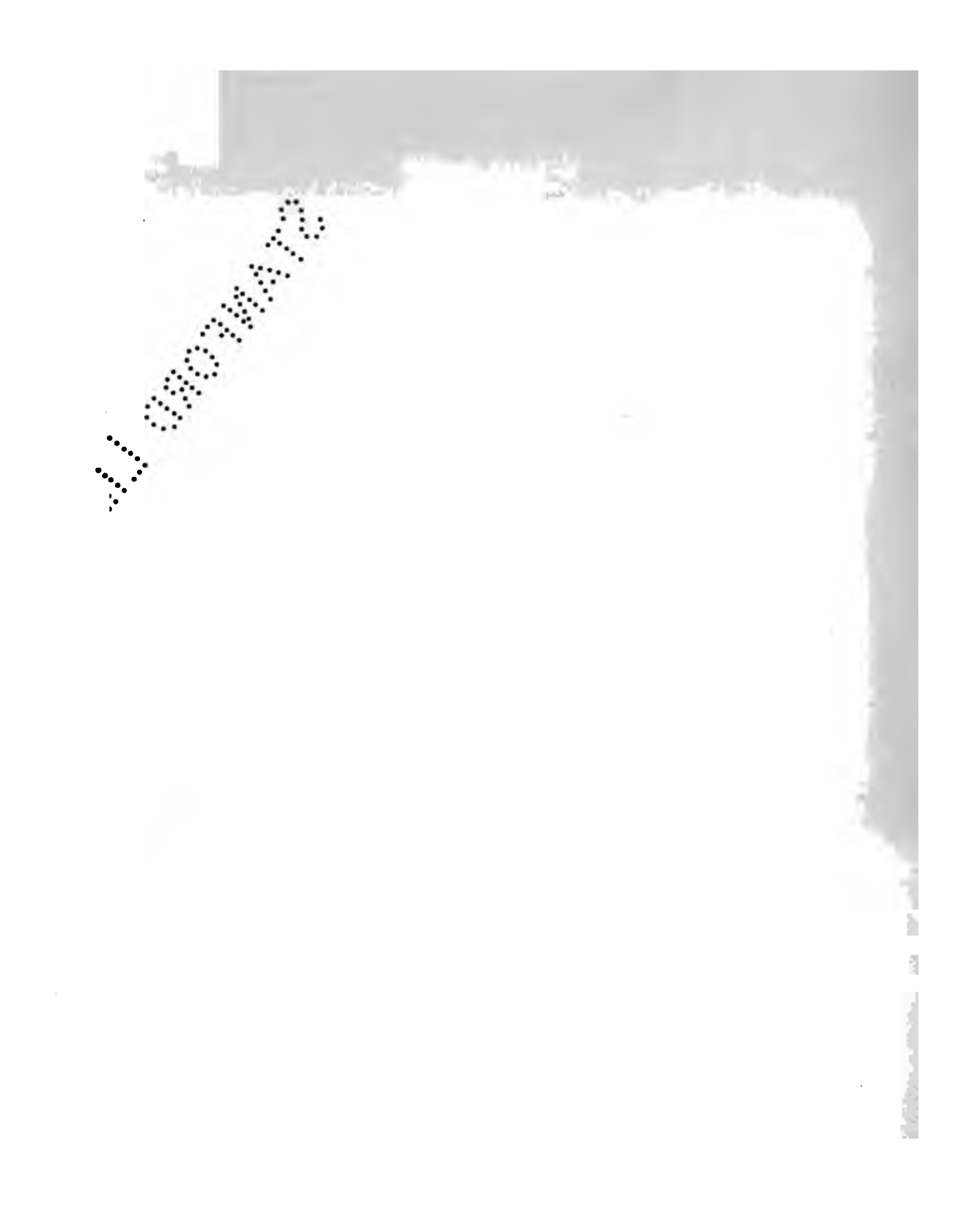
la iglesia tan venerada de San Germán de los Prados, y, por fin, en la propia capital, surgió, en tiempo de San Luis, la joya más admirable de entre todas las obras de arte francesas, la capilla destinada á custodiar las reliquias de la corona de espinas, llamada la *Sainte-Chapelle*, ó Santa Capilla, hoy englobada dentro del palacio de Justicia.

La Santa Capilla es un verdadero relicario; tiene una cripta baja, de toda la extensión de la planta, para elevarla en el aire; en su piso superior, el que verdaderamente constituye la capilla, está el altar, sosteniendo un templete donde debía custodiarse la mística corona (figs. 572 y 573). Las paredes tienen grandes ventanales con preciosas vidrieras de la época, por las que se filtra la luz en todas direcciones, y así el espléndido santuario, abierto del todo, por el solo contraste de los filetes y haces de columnas, produce un efecto de mayor luminosidad que la luz natural del exterior. La corona de espinas debía verse en lo alto del altar, aureolada de colores. ¡Con qué amor no debieron mirarla San Luis y sus hermanos de cruzada, que la habían rescatado á costa de tantos peligros! Ciertamente que aun á nosotros, aquel pequeño templo, con su reliquia venerada, nos dice algo más hondo, más fuerte que el divino Erecteo, el relicario de la vieja Minerva Polias, con el que puede ser comparada la Santa Capilla por su servicio, su belleza y sus proporciones.

Construídas todas las catedrales francesas casi en la misma época, con una disposición muy parecida de planta y de alzado, cada una tiene su carácter y su personalidad especial. Ello depende de ciertas particularidades de advocación y



Una página del álbum de Villard de Honnecourt, arquitecto francés del siglo XIII. *Biblioteca Nacional.* París.



de servicio: la catedral de Chartres se resiente de su vieja historia, todavía hoy guarda la cripta antigua y partes de la obra merovingia; la de París es majestuosa, elegante, digna de la capital de la monarquía, pero con cierto destello de gracia incomparable que le da el estar dedicada á la Virgen, la siempre adorada Santa María, la Señora de la Edad media. La catedral de Reims es rica, espléndida como un monumento nacional, porque allí se coronaban los reyes y su pórtico debía servir de marco al fastuoso cortejo que acompañaba al soberano ungido por la divina gracia.

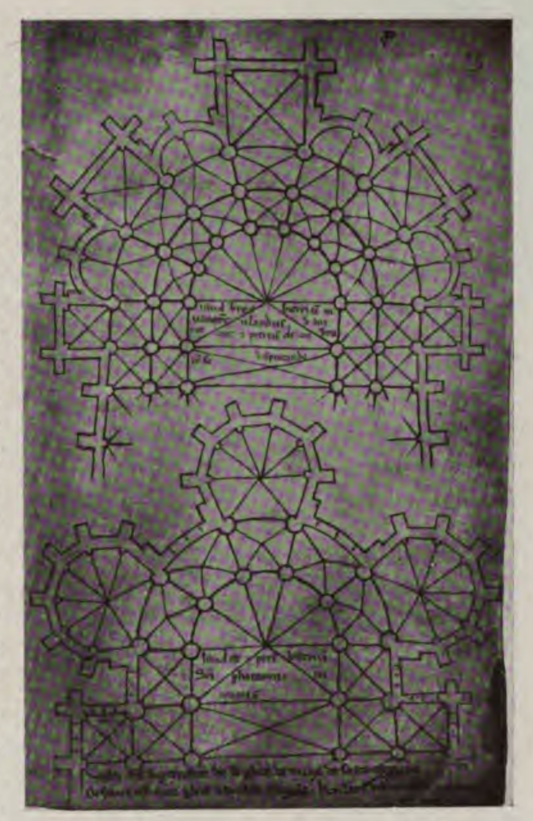


Fig. 574. — Croquis del álbum de Villard de Honnecourt *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

Esta obra de las catedrales se continuaba á veces durante varias generaciones y los arquitectos se sucedían unos á otros, trabajando respetuosamente en la ejecución de un mismo plan. Su personalidad desaparecía, como absorbida por la magnitud de la obra: ellos eran los humildes primeros sirvientes del templo. Carecemos de detalles sobre su personalidad; de los grandes maestros que construyeron las catedrales de París, Amiens y Reims, no sabemos más que los nombres. La Edad media fué muy escasa en biografías de artistas, y así resultan una excepción las de los poetas provenzales, reunidas en forma de tratado, y aun tan cortas como imprecisas.

Si esto es lo único que conocemos de poetas y escritores, ya se comprende que mucha menos atención debía prestarse aún á la vida de los arquitectos góticos ó maestros de obras, cuyos nombres sólo aparecen en cuentas y contratos. Lo que resulta innegable es que en su mayoría fueron laicos, y aunque devotos, revestidos de sincera fe y en continuo trato con los monjes, de los que habían aprendido acaso los primeros principios de su arte, pasaban la vida completamente entregados al análisis y resolución de los problemas constructivos.

Estos arquitectos eran notables especialistas, pero sin vanidad, sinceros, leales, apasionados por su arte. Algo nos enseña de ellos el libro de dibujos de Villard de Honnecourt, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (fig. 574 y lám XXIX). Es un álbum de croquis, con anotaciones hechas sin pretensión literaria ni orden didáctico alguno. «*Villard de Honnecourt,* — dice al empezar, en

su dialecto picardo,—*os saluda y os ruega á todos los que trabajáis en los diversos géneros de obras contenidas en este libro, que roguéis por su alma y os acordéis de él.*» No conocemos de fijo ninguna obra arquitectónica de Villard de Honnecourt que se haya conservado, pero las notas del álbum nos enseñan mucho de su educación artística y de su vida. Este maestro de obras francés del siglo XIII debió aprender todavía de los monjes cistercienses; trabaja para ellos, estudia sus iglesias, se halla siempre en contacto constante con la orden del Cister.

Viaja mucho, dibujando con afán lo que se le presenta al paso, sobre todo en arquitectura, formas de plantas que le interesan y soluciones originales, que apunta cuidadosamente en su álbum. Como buen occidental, de humor despierto y que se interesa por todo, copia un león del natural y escribe al lado: *Sabed que este león fué dibujado al vivo.* Y lo mismo nos dice de sus pájaros y flores. Pasa por Reims y se interesa por unas estatuas antiguas que por entonces habían sido descubiertas... *Una vez yo estaba en Hungría,*—dice simplemente,—*y allí vi el pavimento de una iglesia hecho de esta manera,* y apunta el croquis del suelo. Parece que Villard de Honnecourt hubo de estar asociado por algún tiempo con cierto Pedro de Corbia, también laico y discípulo de los cistercienses. Ambos, en graciosos coloquios, se proponían temas en competencia. Hay en el álbum de Villard dos croquis de solución del ábside de una catedral, que, según dice, hicieron *inter se, disputando...* (fig. 574). Como los pintores del Cerámico de Atenas, estos excelentes maestros de la Edad media disputan amistosamente en concursos de su arte. Los grandes constructores de las catedrales, por lo que se ve del álbum de Villard de Honnecourt, eran hombres sencillos; las cuentas de las obras les asignan generalmente un modesto salario.

Este álbum único de dibujos de un arquitecto francés del siglo XIII, arroja un rayo de luz sobre la vida y el alma de los arquitectos medioevales, y es más precioso porque carecemos de sus escritos, de sus reglas y leyes constructivas; no



Fig. 575.—Palacio de los Papas. AVIÑÓN.

hay un tratado de arquitectura de la Edad media gótica francesa. Cuando Viollet-le-Duc, por ejemplo, quiso resumir en su *Diccionario* como una especie de Enciclopedia de la construcción gótica francesa, tuvo que recoger sus datos en los párrafos que tratan de construcción de las crónicas y documentos medioevales.

No existe de este tiempo un tratado de arquitectura como el que en la Grecia jónica compuso Hipodamos de Mileto, ó en la Roma de Augusto redactó Vitrubio; pero, en cambio, sus obras hablan siempre, con un lenguaje más sincero que todos los escritos. Raras veces se reúnen el arte y la erudición; por lo que se ve del templo de Magnesia, recientemente excavado, Hipodamos de Mileto era un fanfarrón, y es seguro que Vitrubio desmerecería en nuestro concepto si conociéramos su tan decantada basílica de Fano. Vasari, el tratadista del Renacimiento, vale también más por sus escritos que por el palacio de los Uffizi, que edificó, y aun necesitando el concurso de Miguel Angel.

Este apogeo de la arquitectura gótica francesa duró todo el siglo XIV; después los estilos de las bóvedas y las formas de las aberturas se apartan ya de la línea pura del arco ojival y se produce el llamado gótico del tercer estilo ó gótico flameante, del que trataremos en otro capítulo próximo. Pero durante esta primera época, la arquitectura gótica francesa no se aparta de los dos ó tres principios fundamentales de que hemos hablado: bóveda por arista con arcos diagonales independientes, arcos en ojiva, contrafuertes para contrarrestar los empujes, molduras ordenadas por sus propias necesidades constructivas, etc., etc. Estos principios los aplica la arquitectura gótica en todos los casos, y Francia se cubre de edificios que hacen gala de gran unidad de estilo. No son sólo las



Fig. 576. — Palacio de Jacques Cœur. BOURGES.



Fig. 577.—Hotel de los abades de Cluny. París.

catedrales, sino también los monasterios y monumentos civiles y militares, los puentes, palacios, castillos, etc. Publicamos en las figs. 556, 558 y 559 vistas del gran convento normando de Mont-Saint-Michel, que se levanta en una isleta cerca de tierra firme. De los palacios, el primero de que hay que hablar es el palacio real de París, ó sea el Louvre, reconstruído más tarde por Francisco I y del que hoy no quedan más que una ó dos torres; pero en el libro de Horas, llamado del duque de Berry, hay una miniatura con la vista del Louvre gótico, con sus torres circulares, coronadas de cubiertas cónicas, y encerrado dentro de nua muralla también con almenas y torrecillas en los flancos. Otro palacio colosal, obra de la arquitectura francesa gótica del siglo XIV, es el de los Papas, en Aviñón, que se conserva aún casi intacto y constituye una formidable fortaleza, con sus altísimos muros, sin aberturas casi, abriendo todas sus crujías en un gran patio rectangular donde estaba la escalera de honor (fig. 575). Muchas veces estos palacios no cerraban así el patio por sus cuatro lados, sino que uno quedaba abierto, con sólo una cerca de piedra al exterior en la que se abría la puerta, como el palacio de los abades de Cluny, en París, que se conserva casi intacto y en la actualidad sirve de museo (fig. 577).

Algunas veces estos palacios tenían el aspecto de un gran edificio macizo, como el palacio de Aviñón ó el Louvre; pero otras se hacía alarde de disponer un sinnúmero de torres y tejados de diferentes alturas, con remates y pináculos esculpidos, á modo de un extravío de fantasía medioeval, que hoy gustaría sin

duda á un millonario excéntrico. Así debía ser el castillo del duque Juan de Berry, en Melún, del que se conservan relatos y miniaturas, y algo también pertenece á este género en el palacio que se hizo construir en Bourges el opulento mercader Jacques Coeur, que fué tesorero de Carlos VII (fig. 576).



Fig. 578. — Hotel de Sens. París.

Generalmente, en estos palacios góticos las escaleras se colocaban en torres circulares ú octogonales, en los ángulos del patio, lo que daba movimiento á las fachadas; en lo alto, el tejado de gran pendiente estaba abierto por *lucernas* ó ventanas, que daban luz á uno ó varios pisos de dependencias y dormitorios. Así se puede ver aún el magnífico efecto de estos lucernarios en el palacio ya citado de los abades de Cluny, en París (fig. 577), y en el hotel ó parador que los obispos de Sens tenían en la capital y que lleva aún el nombre de hotel de Sens (fig. 578).

Las grandes salas de estas residencias ó palacios estaban cubiertas, algunas veces, con bóvedas de piedra, pero, por lo regular, los techos eran de madera, decorados con relieves y policromías. Sobre los muros, las chimeneas enormes contribuían á producir un efecto monumental; citaremos, como ejemplo el más notable de combinación de chimeneas y ventanas, el de la gran sala del palacio ducal de Poitiers, que en el testero tiene, sobre unos peldaños, tres inmensas chimeneas para calentar con sus hogares la grandiosa sala (fig. 579).

No eran sólo los palacios los que se enriquecían de esta manera, tratando siempre de sacar partido para su decorado de los elementos de la construcción, calefacción ó ventilación, sino que, por lo general, encontramos los magníficos techos, los grandes ventanales y chimeneas en todos los edificios de servicio público, palacios municipales, hospitales, conventos, salas de reunión de gremios y cofradías, etc., etc. Los hospitales también hacían gala de una esplendidez que acaso se halle en contradicción con los principios modernos de la higiene, pero no cabe negar que se hacía lo posible para que los enfermos estuvieran decorosamente alojados. En Francia se conservan algunos ejemplos de hospitales góti-



Fig. 579. — Sala de los pasos perdidos *Palacio ducal.* POITIERS.

cos; el más notable es el de Beaune, en la Côte-d'Or, con su hermoso patio decorado con lucernas y sus grandes galerías para los convalecientes (fig. 580).



Fig. 580. — Hospital de Beaune. *Patio del claustro.*



Fig. 581.—Hospital de Bône. *Sala dormitorio.*



Fig. 582.—Castillo del rey Renato. TARASCÓN.



Fig. 583. — Murallas de Aguas-Muertas.

En el de Bone se conservan todavía en la gran sala, altísima de techo, con ventilación suficiente, las alcobas de madera para los enfermos, que se hallaban así separados uno de otro (fig. 581). Las ciudades poseían fuentes de piedra, que les servían de adorno, muchas de las cuales todavía siguen en activo servicio.

En cuanto á castillos, el más completo de los góticos franceses, el de Pierrefonds, que pertenecía al duque de Aumale, fué restaurado acaso con exceso por Viollet-le-Duc, con su gran escalera de honor en un ángulo y sus flancos defendidos por torres circulares, terminadas con las típicas cubiertas cónicas de pizarra. Todas las salas estaban decoradas con policromías y en la mayor parte de ellas se abrían grandes ventanales de colores, que constituían otra nueva de-



Fig. 584. — Murallas de Aviñón.

coración. Otro castillo menor, sin restaurar todavía, es el que construyó el rey Renato de Anjou en Tarascón, al otro lado del puente del Ródano que comunica con la ciudad (fig. 582).

Emplazado en un lugar fronterizo, el castillo de Tarascón tiene aspecto de imponente fortaleza; sus grandes torres apenas tienen ventanas; sus enormes muros se levantan lisos sin ninguna decoración.

Muchas ciudades francesas poseen aún restos de sus murallas góticas, con las típicas almenas cuadradas y las torres en los ángulos, pero pocas de ellas conservan intacto su recinto, como Aviñón, cuya belleza no tiene igual en toda Francia. La parte superior de las murallas está adornada con una crestería ó barbacana, como también lo alto de sus puertas (fig. 584).



Fig. 585. — Puerta de Burdeos.

En esta época se fundan en Francia muchas ciudades; es un período de villas-nuevas, que corresponde á todas las épocas de prosperidad. Algunas de estas villas, creadas por los grandes terratenientes, que por lo común especulaban con las franquicias que concedían á los nuevos pobladores, sufrieron después grave decadencia. El caso más interesante de ciudad gótica pronto abandonada es el de Aguas-Muertas, fundada por San Luis en las bocas del Ródano. El piadoso monarca deseaba poseer en sus territorios del Mediterráneo una ciudad que sirviera de punto de embarque para el Oriente, y por eso mandó erigir sobre las lagunas las murallas y los edificios públicos de una localidad importante (fig. 583).

En el interior de estas ciudades muradas la burguesía formaba sus barrios, divididos por oficios, y como el lugar resultaba muy exiguo para la población acomodada de estos centros de toda una comarca, las calles habían de ser naturalmente estrechas, porque las casas avanzaban hasta más no poder sobre el eje de la vía. Las ordenanzas de Perpiñán, por ejemplo, permitían que las casas adelantaran cuanto fuese posible sobre la calle á partir de la altura de un hombre á caballo; de manera que la fachada avanzaba sobre las vigas del primero ó



Fig. 586 — El *Beau-Christ*. *Catedral de Amiens.*

segundo piso para ganar el espacio que correspondía á la calle, formando pórtico en la planta baja, donde se abrían las tiendas y circulaban los viandantes. Bourges y algunas ciudades de Normandía tienen aún muchos vestigios de las construcciones privadas de esta época. Las casas estaban construídas muchas veces de madera, con un entramado vertical visible al exterior que se prestaba á la decoración escultórica, y por lo común cada piso se componía sólo de una ó dos habitaciones, las que debían bastar para todas las necesidades de la familia; esta circunstancia, si bien podía ser ocasión de suciedad ó falta de higiene, por la promiscuidad forzosa en que vivían los individuos, en cambio, entre las personas más educadas imponía cierta reserva y compostura en todos los instantes de la vida.

La urbanización de las ciudades se adaptaba generalmente á los accidentes del terreno, pero cuando se fundaba una villa se disponían las calles con arreglo á un plan regular. Así tiene la forma de un cuadriculado la urbanización de Aguas-Muertas, con las calles principales que desde las puertas conducen á la plaza central. Algunas ciudades, como París, estaban empedradas, pero por lo regular los servicios de alcantarillado y limpieza no podían ser más primitivos.

Los caminos, por lo común, distaban mucho de lo que habían sido en la época romana, cuando las anchas vías empedradas iban de un extremo al otro del mundo civilizado. Sólo continuaba la tradición de construir grandes puentes, como en la época románica; pero ahora los arcos ojivales permitían mayor abertura con menos empuje, y así, donde anteriormente tenía que erigirse una serie de arcos de medio punto, uno solo bastaba, y el trabajo de asentar las pilas resultaba muy disminuído. Algunas veces, en el centro del puente se construía una capillita ó templete, como oratorio al aire libre para el piadoso caminante.

Pero el orgullo principal del arte medioeval francés, aun más que la arquitectura de sus catedrales, es el arte de la escultura, que desde el período románico había ido avanzando lentamente. Los monjes de Cluny dieron el primer empuje, contenido sólo momentáneamente por las predicaciones de San Bernardo y la regla austera del Cister, tan opuesta al lujo; pero á partir de mediados



Fig. 587. — Virgen del pórtico (lado Norte). *Catedral de Chartres.*

Fig. 588. — Virgen del pórtico (lado Sur). *Catedral de Chartres.*

Fig. 589. — La Virgen de la puerta dorada. *Catedral de Amiens.*

del siglo XII, la escultura francesa renueva su marcha ascendente, y pronto alcanza resultados tan admirables que pueden compararse con los de la escultura griega. Las primeras obras de la escultura gótica francesa, que podríamos llamar arcaicas dentro del estilo, son algunas estatuas de la gran iglesia de San Dionisio ó de Chartres, con ropajes de pliegues rectos y pegados al cuerpo, como los de las figuras primitivas del arte griego. En Chartres, en el espacio que media de una puerta á la otra, se ve cómo los escultores, partiendo de estos esfuerzos y tanteos, llegan á la perfección; en Amiens, Reims y París las obras de arte más excelsas decoran humildes, con simplicidad conmovedora, las fachadas de sus catedrales ciudadanas; por ejemplo, la columna que divide la puerta de la catedral de Amiens lleva adosada una estatua de Jesucristo, llamada en el país *le Beau-Christ* de Amiens, que es la maravilla de la escultura gótica francesa, con su expresión beatífica, la barbilla puntiaguda y los ojos serenos, mirando siempre á aquel pueblo cuya fe supo comprender sus enseñanzas (fig. 586).

Allí, al aire libre, apenas protegidas de la lluvia por un pequeño templete ó una cornisa, están las obras maestras de los escultores de las catedrales francesas.



Fig. 590. — Virgen sentada. *Iglesia de Taverny.*

Los piadosos artistas no buscaban éxitos ni aplausos del público, trabajaban tan sólo para Dios y para el arte; muchas de sus estatuas están escondidas entre los contrafuertes, ó colocadas á tal altura en los tejados, que nunca han podido ser vistas ni admiradas por la multitud que circula debajo de ellas, en las calles.

Así muchas han pasado desapercibidas hasta nuestros días, porque nadie, desde que fueron colocadas en su lugar, había subido á contemplarlas; allí solas, en lo alto de los tejados, recibiendo continuamente las caricias del sol y del viento, estaban obras maravillosas, como el San Teodoro de Chartres: un caballero joven con escudo y lanza, sin duda una de las creaciones más ideales de la escultura de todos los tiempos. Otras, más accesibles, habrán desaparecido irremisiblemente para siempre. ¡Quién sabe lo que fué destruído cuando la Revolución!... Milagro parece que tantas estatuas de las catedrales hayan llegado intactas hasta nosotros. En la catedral de Chartres solamente, se cuentan por millares las figuras; apena el ánimo una fotografía de la catedral de París antes de las restauraciones, con la galería de los reyes vacía, sin la bella imagen de la Virgen de mármol blanco en el centro de la fachada, delante de la rosa del ventanal, y sin las dos figuras de Adán y Eva, que tanto caracterizan hoy el conjunto y que ya estaban allí desde antiguo.

En el repertorio de los escultores góticos de las catedrales, descuellan algunos modelos perfectamente resueltos que se ven evolucionar lentamente dentro del mismo tipo, ni más ni menos como hemos visto progresar los tipos escultóricos en los estilos áticos antiguos. Así, por ejemplo, el Cristo de



Fig. 591. — Adoración de los Magos. Relieve del coro de Nuestra Señora de París.



FOT. GIRAUDON.

Fig. 592. — Coronación de la Virgen. Marfil policromado. *Louvre.*

pie y bendiciendo, de la columna del portal mayor de la fachada de Amiens, se reproduce con variaciones poco sensibles en el portal meridional de Chartres y en algunas otras catedrales. Otro tipo es el de la Virgen con el Niño en brazos, algo inclinada, y con los pliegues del manto recogidos sobre la falda, que también veremos como va perfeccionándose, dentro siempre de la ley artística que domina en todos los estilos, esto es, acentuando cada vez más su naturalismo, desde la Madona inmóvil y pura del pórtico septentrional de Chartres, aún del siglo XII (fig. 587), á la de la fachada Sur, del siglo XIII (fig. 588), hasta la que se peina el cabello y sonríe, como la Virgen dorada de la catedral de Amiens (fig. 589).

Los dos tipos fundamentales de la iconografía medioeval: Jesús y la Virgen, cambian algo en el período gótico. El Señor ya no es el Omnipotente sentado de la época románica, como el Pantocrátor bizantino, rodeado de los cuatro animales simbólicos de los cuatro evangelistas, sino el Hijo del Hombre en la edad de su predicación, con cierto destello de gracia francesa; la barba peinada, los cabellos ondulantes, según la moda del tiempo de San Luis. La Virgen, también joven, está de pie ó sentada, pero siempre con el Niño en el brazo izquierdo ó sobre la rodilla izquierda. La Divina Madre lleva primero un gran manto, recuerdo aún del tipo de la Virgen en el período románico, y va sin corona, como las Vírgenes



Fig. 593.—Coronación de la Virgen. *Marfil del Museo de Lyón.*



Fig. 594. — Melquisedec, Abraham y su criado. *Catedral de Reims.*

bizantinas (fig. 587); pero á mediados del siglo XIII se cubre la cabeza con una pequeña toca y ciñe corona real (figs. 588, 589 y 590). La historia de María se describe plásticamente, con acentos de ternura inefable, desde la Anunciación, la Visitación y el pesebre, hasta el calvario y su asunción triunfante á los cielos, donde el Hijo la espera para coronarla y sentarla á su diestra (figs. 592 y 593). El repertorio de los escultores góticos franceses es concreto, como el de los escultores griegos; apenas admiten ligeras variaciones en la manera de representar cada una de las escenas evangélicas. Tienen, no obstante, ciertos temas predilectos; la Anunciación, por ejemplo, resulta preferida á la Visitación, y la adoración de los magos se repite muchas más veces que la de los pastores. Los misteriosos reyes son siempre tres; el primero, viejo y calvo, depone arrodillado su corona al pie del grupo de la Virgen y el Niño; el segundo, un tipo esbelto, alto, con gran



Fig. 595. — La Anunciación y la Visitación. *Catedral de Reims.*

manto, levanta la taza colmada de presentes; el tercero, más joven aún, imberbe, contempla con curiosidad y asombro el gran prodigio (fig. 591).

Los mismos asuntos eran interpretados de igual manera en la escultura monumental que en los pequeños marfiles, las miniaturas y vidrieras. La coronación de la Virgen, por ejemplo, con dos ángeles arrodillados que presencian la escena, se encuentra en los tímpanos de las puertas de las catedrales de París, Chartres, Senlís, Sens y Amiens, igual que en el maravilloso grupo de marfil que acaso perteneciera á San Luis ó á su madre Blanca de Castilla, y hoy se halla en el Museo del Louvre (fig. 592). Cuando no había espacio para los ángeles, lo que sucede en las hojas de los pequeños trípticos de marfil (fig. 593), la composición se reducía á los dos protagonistas, Jesús y la Virgen; pero éstos aparecen allí en la misma posición que en las esculturas monumentales: la Virgen con las manos plegadas, inclinándose humilde aun en la gloria, y el Rey de los cielos, con los evangelios en la mano, poniéndole con la diestra la corona.

Este ejemplo sirve para todos los demás temas del repertorio cristiano de la Edad media gótica; los grandes artistas franceses que lo crearon lentamente,



Fig. 596. — San Esteban. *Catedral de Sens.*

Fig. 597. — San Fermín. *Catedral de Chartres.*

fueron simplificando los asuntos, resumiendo varios momentos en una escena sinóptica, y así al cabo llegaron á la perfección.

Sin vanidades personales se sujetaron á la ley de los tipos, que tiene siempre consecuencias incalculables para el arte, porque permite la colaboración de varias generaciones. Una obra como la Virgen dorada de Amiens, ó el marfil de la Coronación, del Louvre, no se produce por la sola inspiración de un genio. Pintores y escultores se valían del mismo repertorio; así, por ejemplo, las tres figuras de la fachada de la catedral de Reims, con la escena del encuentro de Abraham y Melquisedec (fig. 594), reaparecen con más detalles y abundancia, como lo permite la pintura, en una ilustración del Salterio de San Luis (figura 600). En el grupo de Reims, el rey-sacerdote parece un presbítero junto al altar, en el momento de dar el Pan eucarístico á un noble caballero, vestido como un cruzado y que indudablemente es Abraham, acompañado de su sirviente ó escudero Eliezer. En la miniatura, Melquisedec lleva corona y mitra, y así no cabe duda acerca de su significación (fig 600); Abraham va acompañado de varios de sus sirvientes, vestidos todos con cota de malla, pero lleva aún la barba blanca de los patriarcas, que ya no conserva en el grupo de Reims.

Estos artistas góticos, como los de la Grecia clásica, respetaban los tipos, pero sin sujetarse á la esclavitud que detenía el progreso en el arte bizantino. Estudiaban además tenazmente, no sólo la naturaleza, sino todo cuanto era plástica, forma y color. El álbum de Villard de Honnecourt es la prueba más evidente de su insaciable afán de estudio: el artista picardo reproduce, no sólo lo que ve de los maestros de su época, sino, como hemos dicho antes, animales y plantas,



Figs. 598 y 599. — Dos estatuas de reyes de Francia. San Luis (?) y Carlos V. *(Museo del Louvre)*

hasta mármoles desenterrados de la antigüedad greco-romana, que dibuja á su manera á la pluma, con trazos que siempre tienen, sin embargo, el sello de la época. Este mismo eclecticismo, que diríamos moderno, adviértese, por ejemplo, en las cuatro famosas estatuas del pórtico de la catedral de Reims, con los dos grupos de la Anunciación y la Visitación (fig. 595). El grupo de la Virgen y el Angel está labrado con una simplicidad de líneas góticas que contrasta con las dos figuras de María y Elisabet. Estas dos últimas evidentemente fueron inspiradas por los mármoles antiguos: la manera de ejecutar los pliegues está copiada de alguna estatua funeraria helenística, descubierta tal vez en la Champaña y que tendrían á la vista los escultores de la catedral.

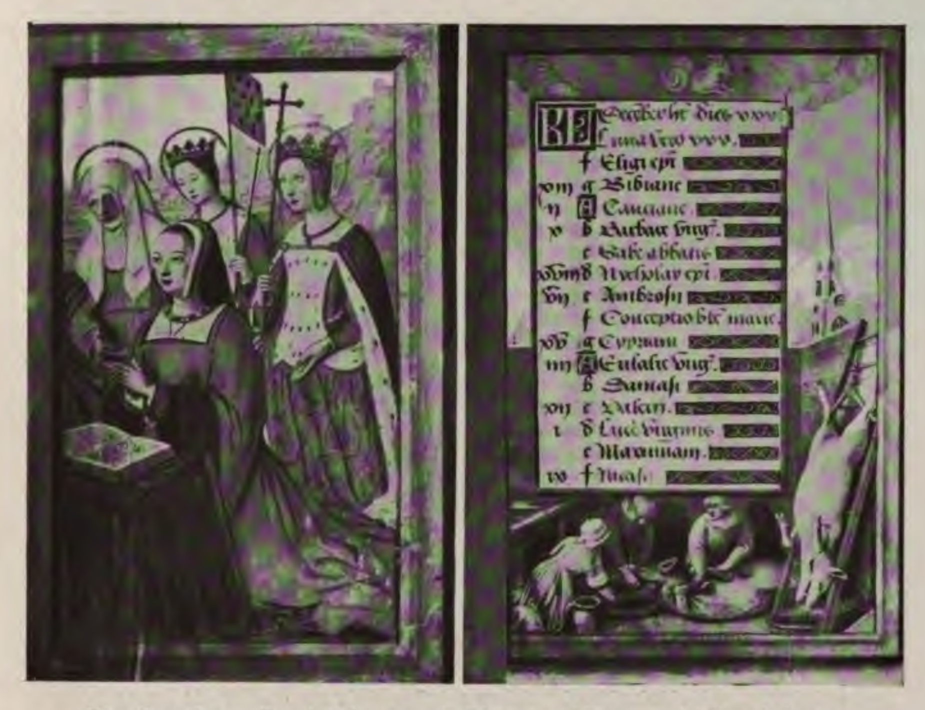
La fuerza creadora de los artistas góticos se advierte sobre todo al interpretar la leyenda de los santos patronos de la comarca ó localidad. El repertorio evangélico de la vida de Jesús y de María, ampliada por los Apócrifos, tenía antecedentes en el arte románico y bizantino; los tipos del Cristo y la Virgen estaban ya creados y los artistas góticos no hicieron más que transformarlos. Pero la Edad media es la época de los santos, patronos y abogados de todas las actividades de la vida, y para ellos y sus leyendas había que inventar la iconografía especial del Occidente. Las tradiciones del Santoral fueron reunidas por un monje de Liguria, Jaime de Vorágine, en su libro llamado: *La Leyenda áurea,* que fué acaso el códice más popular de los siglos XIV y XV. Pintores y escultores basan en el libro de Vorágine los argumentos de sus relieves y retablos. Para acabarle de caracterizar, cada santo va acompañado de un atributo que lo distingue de sus congéneres. En el repertorio bizantino hemos visto que todos los santos caballeros eran iguales y sólo se reconocían por la inscripción que llevaban al lado, lo mismo que los apóstoles y doctores. El Occidente latino es más concreto y expresivo: San Jorge, por ejemplo, va acompañado del dragón; San Antonio, del cerdo; San Jerónimo, del león. Los apóstoles tienen también cada uno su atributo: Pedro, las llaves; Andrés, la cruz; Pablo, la espada; Esteban el diácono lleva los textos sagrados (fig. 596). Cuando no hay un símbolo fijo, se pone al pie del santo un



Figs. 600 y 601. — Abraham y Melquisedec. La visión de David. *Salterio de San Luis. Biblioteca Nacional.* París.



Figs. 602 y 603. — Adán y Eva. El arca de Noé. Sacrificio de Abraham. *Salterio de Blanca de Castilla, madre de San Luis. Biblioteca del Arsenal.* París.



Figs. 604 y 605. — Frontispicio y mes de Diciembre. Miniaturas del libro de horas de Ana de Bretaña. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

relieve con una escena de su leyenda; el pueblo sabía de memoria la vida y los milagros de sus venerados patronos (fig. 597).

Rarísimas veces se reproducen en las catedrales escenas de la historia profana, de la leyenda de Carlomagno ó las cruzadas. La historia del mundo tiene por centro á Jesús; Él y su doctrina lo llenan todo y lo condensan todo. Sólo tenemos algunas esculturas de personajes reales que debían ser retratos; pero estas figuras históricas sólo por excepción fueron introducidas en el repertorio de las catedrales (figs. 598 y 599). Las estatuas yacentes sobre los sepulcros de príncipes y dignatarios eclesiásticos dan también á los escultores la ocasión de producir retratos.

La pintura mural decoraba profusamente las capillas de las catedrales, pero quedan en Francia pocos frescos de esta época. No es de creer, sin embargo, que limitada la pintura al servicio decorativo, llegara á conseguir tan grandes resultados como la escultura. Los restos de pinturas murales góticas publicados por los franceses en el libro impreso por Gelis y Lafillée, contrastan con los ejemplares que reproducen del período románico; son simples imitaciones de despiezos de piedra que se combinan á veces con adornos de flores de lis. En la bóveda del oratorio de la casa de Jacques Cœur, en Bourges, hay, sin embargo, varias figuras de ángeles bellamente dibujadas y bien dispuestas entre los arcos de la bóveda.

En cambio, si en la decoración arquitectural los resultados son pequeños, en la miniatura los pintores franceses, á partir del siglo XII, comienzan á producir obras de primer orden.





Figs. 606 y 607. — La Visitación. Betsabé en el baño. Miniaturas del libro de horas n.° 1.171. *Biblioteca Nacional.* PARÍS.

El reinado de San Luis marca el apogeo de la miniatura gótica francesa, que tiene su escuela principal en París. Dante, al encontrar en el infierno al más famoso miniaturista italiano de su época, hace honor á aquel arte: *Ch'alluminar é chiamata in Parigi*... La Universidad tiene que dictar medidas prohibitivas por el abuso, entre los estudiantes, de los libros caros é iluminados, que imponía la moda. La escuela de miniatura de París, del siglo XIII, es la más conocida; después se forma en Aviñón otro centro importante de decoración de libros, todavía poco estudiado.

Los manuscritos ilustrados son raramente las biblias voluminosas y sacramentarios del período carlovingio, sino textos aislados, salterios y evangeliarios, y los libros de rezo ó piedad llamados libros de horas. Las biblias completas se hacen muy pequeñas, sin apenas ilustración, ó bien se suprime casi por completo el texto y se hacen sólo como un álbum de imágenes, que son los precursores de las *biblias de los pobres* del Renacimiento.

En la época de San Luis y Felipe Augusto, los libros más característicos son los Salterios, ilustrados con figuras de toda la página. Son también de tamaño más manejable que los voluminosos Salterios carlovingios; los reyes y los grandes señores gustaban de llevar consigo estos libros de devoción. Las miniaturas son de dos tipos: uno que imita las formas de los ventanales ó vidrieras, dividiendo la página por medio de círculos dentro de los cuales están dibujadas las escenas (figs. 602-603), ó bien éstas están encerradas por un marco con fondo de arquitectura: pináculos, rosas, tejados y arcadas con contrafuertes (figs. 600-601).

Más tarde, en los siglos XIV y XV, los libros típicos son los llamados *de horas*. Acostumbran á estar bellamente encuadernados, con cierres de plata esmaltada; algunos de ellos van precedidos generalmente del retrato de su posesor, rodeado de los santos predilectos de su devoción (fig. 604), ó simplemente de las personas de su séquito (fig. 608). Siguen después los calendarios, con la ilustración correspondiente á cada mes y el espacio destinado á santoral (fig. 606); á continuación viene el texto, que lo constituyen las oraciones y rezos diarios con alguna que otra miniatura puramente decorativa de toda una página, que á veces tiene muy poca relación con el contenido del libro. Por lo general son escenas de la vida de los Santos ó de la Virgen, como la Natividad, la Adoración de los reyes ó la Visitación (fig. 606), y algunas veces, rarísimamente, escenas de los relatos del Antiguo Testamento, como la que reproducimos de Betsabé, sorprendida en el baño por David (figura 607), de carácter casi profano.



Fig 608. — Miniatura del libro de horas n.º 1.158. *Biblioteca Nacional*, PARÍS.

En la primera época de la miniatura parisiense, ó sea el período del reinado



Fig. 609. — Miniatura en *grisaille* de los Milagros de la Virgen. *Biblioteca Nacional*, PARÍS.





Fig. 611. — Vidrieras de San Julián de Sault.

del centro de Francia y de Borgoña, el oro desaparece por completo, los fondos recobran sus colores naturales, el cielo y los árboles sólo están indicados con puntos y líneas metálicas de oro y plata, para dar más brillantez al color.

A mediados del siglo XIV aparece una nueva moda de miniaturas, que acusa gran distinción y en la que el arte francés hace también maravillas; las escenas son dibujadas sólo á claro-obscuro con el pincel, formando el arte que llamamos de las *grisailles* (fig. 609). La obra más característica de este género son las miniaturas que ilustran la famosa serie de los Milagros de la Virgen, compilación de pequeñas anécdotas milagrosas con intervención de María, reunidas por el canónigo Gualtero de Coucy y que debieron circular en gran manera, pues hasta el rey de Castilla, Don Alfonso el Sabio, hubo de imitarlas en sus *Cántigas*.



Fig. 612. — Báculo. VANNES. Fig. 613. — Báculo. REIMS.

Otra manifestación importante de la pintura en la Francia gótica son las vidrieras, los grandes ventanales de las catedrales, decorados maravillosamente con escenas y figuras. Reyes y prelados tenían gran empeño en que las nuevas iglesias no careciesen de ellas, y así el escudo del generoso donador suele campear en las orlas que rodean la composición principal del centro. La primera escuela de decoradores de vidrieras, en Francia, sabemos que fué la de San Dionisio, en la época del abad Suger. El gran prelado nos cuenta él mismo su personal intervención en la obra de reconstruir y decorar la abadía, que deseaba fuese digna de su empleo de panteón de los reyes de Francia. Algunas de las vidrieras descritas por Suger se han conservado hasta hoy, aunque muy mutiladas. Los monjes de San Dionisio, según parece, son los que inician á los artistas de Chartres en el arte de decorar las vidrieras de su catedral, y en esta ciudad debió formarse una escuela que fué la principal durante la última mitad del siglo XII y principios del XIII. Artistas de Chartres debían ser los que decoraron los vidrios de las otras catedrales francesas, pues que reproducen en ellas los mismos temas que aparecen en Chartres por vez primera. Durante el reinado de San Luis, también en la decoración de vidrios fué París el centro principal de toda Francia; entonces se fabricaron las preciosas vidrieras de la Santa Capilla, que tan maravillosamente contribuyen al efecto general del edificio dándole la impresión de luz y transparencia.

Las escenas figuradas en las vidrieras son las mismas que aparecen en los relieves y retablos, pero tal vez en este arte los decoradores se ven más influídos



Fig. 614. — Cabeza-relicario de San Martín de Soubreilles. *Louvre.* París.



Fig. 615. — Brazo-relicario. Camblain.

por las prescripciones más ó menos inspiradas de los canónigos y letrados que las encargan; en las vidrieras es donde encontramos las representaciones más alambicadas de la mística medioeval, los temas más sutilmente interpretados y con relaciones más íntimas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Las escenas de las vidas de santos reproducen también el repertorio de las leyendas de Vorágine; cada escena va dentro de un círculo ó un recuadro rodeado de una orla (fig. 610). La brillantez de los colores está acentuada por el contraste de los negros contornos del plomo que sostiene los vidrios (fig. 611).

En la época gótica, cada artesano, carpintero ó herrero es un artista. En los detalles más insignificantes, estos humildes obreros ponen un cuidado y una devoción que hacen preciosa la obra salida de sus manos. Con el mismo racionalismo metódico que hemos visto imperar en los grandes monumentos, también en los pequeños muebles, en las arcas y baúles, ó en los armarios de las sacristías, se adoptan como motivos de decoración los elementos constructivos que forman el esqueleto del mueble; se decoran las bisagras, las cerraduras, los cinchos de refuerzo (fig. 616).

La antigua escuela de esmaltes de Limoges, del período románico, fué subs-

tituída por la de los esmaltes translúcidos, en que los colores transparentes, como el vidrio, brillan más por el reflejo metálico de la plata y el oro sobre que han sido aplicados. Los objetos litúrgicos suelen cubrirse con estos esmaltes, ya aplicados sobre la superficie, ya en forma de placas soldadas sobre el cáliz ó el relicario. Los relicarios figuran aún frecuentemente una iglesia diminuta, pero muy á menudo se les da la forma del fragmento del cuerpo sagrado que se guarda como reliquia (figs. 614 y 615).

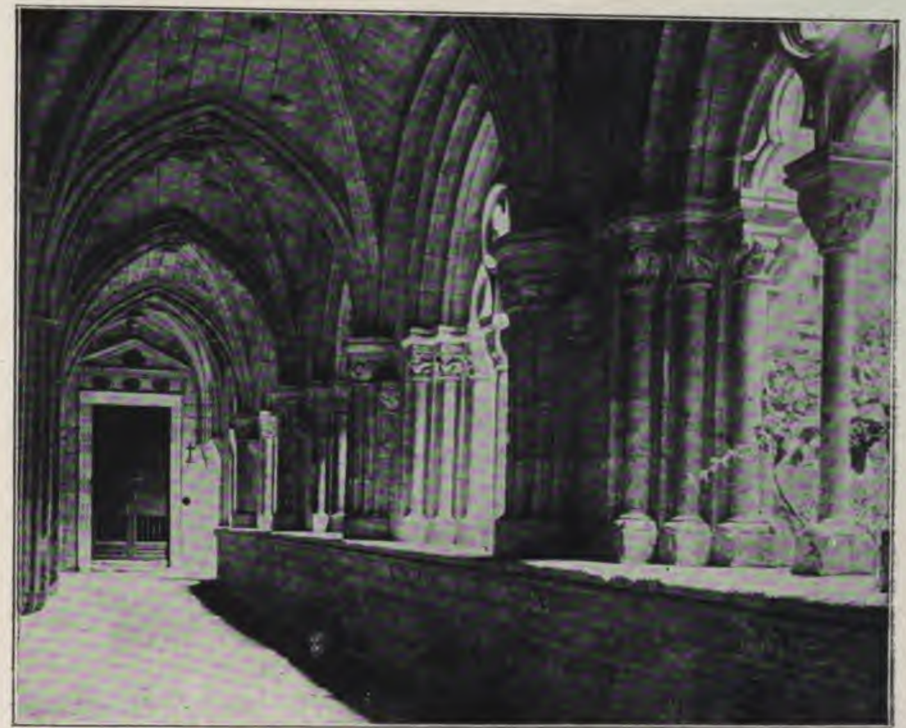
Resumen. — Los procedimientos constructivos de la escuela románica borgoñona, perfeccionados por los cistercienses, acaban por formar en el siglo XIII un nuevo estilo arquitectónico en el territorio llamado «la Isla de Francia», en los alrededores de París. El estilo *gótico* se caracteriza por el empleo de la bóveda por arista, con los arcos diagonales concentrando su esfuerzo en algunos puntos, donde se apoyan los contrafuertes. Las obras más importantes del estilo gótico son las catedrales, construídas en su mayoría durante el siglo XIII. La arquitectura civil reviste también los mismos caracteres del estilo nuevo, las ciudades libres construyen grandes hospitales, torres y murallas. Los escultores aplican todo su esfuerzo á la decoración de los grandes monumentos religiosos; las puertas de las catedrales se llenan de apóstoles, santos y profetas. Por lo común repiten, con pocas variaciones, algunos tipos fijos: Jesucristo bendiciendo, la Virgen con el Niño en brazos; cada santo tiene su atributo y su vida está narrada en relieves, con profusión de anécdotas milagrosas, extractadas de la *Leyenda Áurea*. Los pintores repiten los mismos temas con un entusiasmo y buena fe que recuerdan los grandes días del arte antiguo. Principalmente se han conservado las miniaturas, siendo hoy muy escasos los retablos ó pinturas francesas de estos siglos de la Edad media. Los libros preferidos para ser ilustrados son los salterios y los llamados *de Horas*, con la imagen de su dueño en la portada, rodeado de santos ó personas de su séquito. Ramas de la pintura pueden considerarse los vidrios y los esmaltes, en que los artistas góticos franceses hacen maravillas. Relicarios, muebles y otros productos de las artes menores fueron también ejecutados con el mismo cuidadoso cariño que los grandes monumentos.

Bibliografía.—ANTHYME DE SAINT PAUL: *Mémoire sur l'origine de le style ogival*, 1875.—*L'eglise de Saint-Denis et de Saint-Bernard*, 1890. — LASTEYRIE: *Origines de l'architecture gothique*, 1901.— GONSE: *L'art gothique*, 1890.— VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné, etc.*, 1866.— ENLART: *Manuel d'archéologie francaise*, 1904. — MALE: *L'art religieux en France au XIII siècle*, 1902. — CAHIER ET MARTIN: *Melanges d'archéologie et histoire*, 1856. — DURAND: *La cathédrale d'Amiens*, 1901. — GUILLHERMY: *Description de la Sainte chapelle*, 1887. — LASTEYRIE: *Etudes sur la sculpture francaise au moyen age*, 1902. — ROHAULT DE FLEURY: *La Sainte Vierge*, 1878. — BULTEAU: *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 1890. — PERRAULT DABOU: *Les cathédrales de France*. —Además, los textos: *Acta sanctórum*, *Legenda áurea*, *Patrologia latina*.— G. DURAND: *Rationale divinorum officiorum*. — VINCENT DE BEAUVAIS: *Spéculum Majus*.

Revistas. — *Romania*.— *Zeitschrift fur Christliche Kunst*.— *Revue d'art ancien et moderne*.— *Revue d'architecture*. — *Revue archéologique*. — *L'Art*. *Bulletin monumental*.



Fig. 616. — Arca-baúl francés. *(Museo de Cluny.)*



FOT. T. PÉREZ Y OLIVA

Fig. 617. — Claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo, con sus ventanales de la primera época del estilo gótico.

CAPÍTULO XVII

LA ARQUITECTURA GÓTICA EN ESPAÑA. — REINOS DE CASTILLA Y ARAGÓN. LA ESCULTURA Y LA PINTURA. — LAS ARTES MENORES.

El arte gótico en España fué importación francesa, como en todos los demás países de Europa, pero á ninguna otra parte llegó tan puro y se nacionalizó tan profundamente, desarrollándose en España como si aquí hubiera nacido y llenándose la península de monumentos comparables con los mejores del estilo. Acaso Alemania tan sólo pueda parangonarse algo con España, por la manera entusiástica de recibir este arte francés y asimilárselo tan perfectamente. En cambio, ni Italia ni Inglaterra, ni las demás naciones del centro y del norte de Europa, hicieron, durante los siglos que se encontraron bajo la sugestión de las formas góticas, nada más que emplearlas por necesidad, repitiéndolas como una lección aprendida que se recita de memoria. No ocurrió así en España, como ya hemos dicho; las catedrales de León, Burgos y Toledo, por la pureza del estilo y la magnitud monumental de su disposición, pueden ponerse en parangón con



Fig. 618. — Vista exterior de la catedral de Burgos.

las más espléndidas francesas de Amiens, París y Chartres. No hay diminución de espíritu, ni pérdida ninguna de fuerza expresiva en las formas góticas al atravesar éstas el Pirineo; al contrario, en Castilla adquieren un fausto y majestad que les sientan admirablemente. El pueblo español se asimila el estilo gótico francés de tal manera, que los constructores de iglesias rurales, de casas particulares, palacios y castillos, siguen empleándolo también como estilo nacional, hasta que, á mediados del siglo XVI, llega á imponerse el Renacimiento. Además, el estilo gótico en España no se mantiene estacionario, sino que evoluciona y acepta las novedades más atrevidas de las escuelas flamenca y renana, adaptándolas también á su característica española. Nunca, en estos siglos góticos, los constructores de la península permanecieron apartados del movimiento internacional; ya veremos también cómo los arquitectos extranjeros vinieron á España, no sólo durante el período de importación del estilo gótico puro, cuando se construían las catedrales de los siglos XIII y XIV, sino también más tarde, en el siglo XV, para enseñarnos las complicaciones novísimas de mol-



Fig. 619. — Planta de la catedral de Burgos.

duras y ornamentos del arte ojival de Flandes y Alemania.

Por lo demás, se conocen perfectamente las principales causas de esta introducción tan rápida y profunda del estilo gótico en España, ya desde la primera mitad del siglo XIII. Los prelados y magnates españoles, hoy poco amigos de viajar, sin duda por apego á las tradiciones y rutinas nacionales, que así lo exigen de su carácter, demostraban en esta época un espíritu ecléctico y no les asustaba admitir del extranjero las más atrevidas creaciones de su tiempo. No sólo eran ideas y formas lo que llegaba, sino también gente nueva, maestros y aventureros, nobles y señores, siendo todos bien recibidos. Los obispos, antes de emprender la construcción de una catedral, viajaban años y años por Europa; los reyes se casaban preferentemente con princesas extranjeras, y éstas no llegaban solas, como ahora, sino acompañadas de una pequeña corte de nobles y prelados, que infundían nueva savia al tronco nacional y, nacionalizándose prontamente, sentían por esta tierra singular de la península un cariño acaso superior al que por natural obligación debían tenerle los grandes señores españoles. Para poblar las tierras conquistadas á los árabes y regir las nuevas diócesis, hacían falta hombres de guerra y obispos, y eran aceptados los que llegaban de Francia, entonces la maestra universal de toda Europa. Estos extranjeros llamaban luego á los arquitectos y constructores más afamados de su país, facilitándoles todos los medios para que la obra de la iglesia que debían erigir superara hasta á las mejores de Francia. Cada edificio importante venía á ser un centro de irradiación del estilo, y así los maestros del país supieron



FOT. HAUSER Y MENET

Fig. 620. — Ábside de la catedral de León.

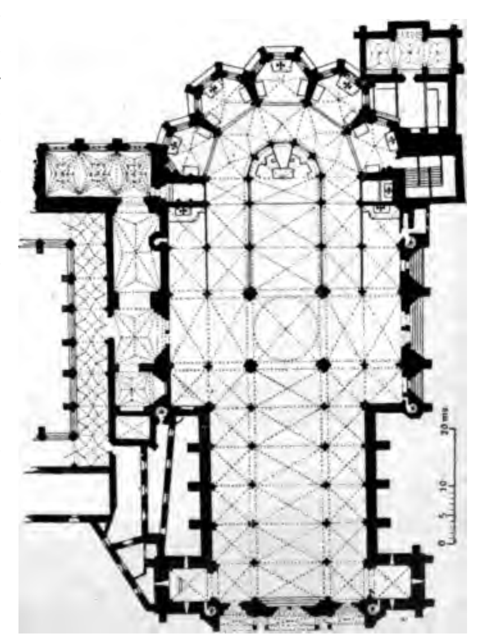
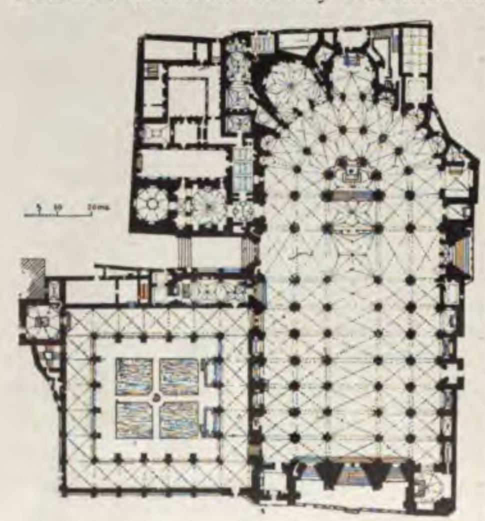


Fig. 621 — Planta de la catedral de León.


Fig. 622.—Interior de la catedral de Toledo.

pronto valerse de las formas góticas y edificar también ellos, sin auxilio ajeno, catedrales grandiosas. Otras vías de penetración son dignas de tenerse en cuenta: en primer lugar, toda España había sido preparada para recibir el estilo gótico por los monjes del Cister, que á principios del siglo XIII construyeron sus grandes conventos de la orden reformada; después, para el reino de Aragón, sabidas son las relaciones que la casa condal de Barcelona tenía con el Languedoc y la Provenza, la intimidad de trato de los obispos catalanes con los de Narbona, Albi, Tolosa, etc. En el reino castellanoleonés existía también una preparación del estilo provenzal en la escuela de Galicia, y además, el casamiento sucesivo de varios reyes con princesas de las casas de Anjou, Borgoña y Plantagenet, abrió el camino á la introducción del gusto francés, que entonces producía las mejores obras del arte gótico. Llegó éste tan pronto, que varias catedrales españolas son anteriores á algunas de las francesas más renombradas. Muy frecuente resulta también encontrar en España monumentos de transición ejecutados por maestros del país, todavía no familiarizados con los nuevos métodos, y más aún, monumentos empezados con una planta y una disposición románica en los elementos sustentantes, que, al llegar á la bóveda, fueron cubiertos con los sistemas típicos del arte ojival. Otra circunstancia digna de tenerse en cuenta, antes de empezar el estudio de los monumentos góticos españoles, es que éstos forman grupos regionales de estilos diversos muy marcados; en los territorios del reino de Aragón, que comprendía también, como es sabido, Cataluña, Valencia y Baleares, los edificios góticos de los siglos XIII


Fig. 623.—Planta de la catedral de Toledo.





FOTS. T. PÉREZ Y OLIVA

Figs. 624 y 625. — Catedral de Ciudad-Rodrigo. Interior de la nave central y naves laterales.

y XIV son derivados de los métodos peculiares del estilo en Provenza y Aquitania, mientras que en el centro de la península, en Castilla, León y el Norte de España, los monumentos de la época derivan de las escuelas locales del dominio real francés, del Anjou y Borgoña, con cuyos países tenían íntimo trato los monarcas castellanos. Al emprender el estudio de estas dos grandes agrupaciones de monumentos, conviene empezar por los de Castilla y León, con preferencia á los aragoneses, porque son de estilo más puro y también anteriores.

En Castilla pertenecen al período de transición las catedrales de Ávila, Sigüenza y Ciudad-Rodrigo; empezadas con un plan románico, sus constructores se vieron sorprendidos por la introducción de las formas góticas, que aceptaron resueltamente para las bóvedas. Las dos primeras tienen además carácter de fortaleza; la de Sigüenza posee una fachada flanqueada por dos torres, que la aplastan y apenas dejan lugar para la puerta; la de Ávila, en el ábside, presenta un carácter militar más acentuado; las capillas están empotradas en un grueso muro cilíndrico, revestido por fuera de grandes piedras y con tres pisos de almenas, para defender una parte del recinto amurallado, en el que el ábside avanza como un bastión. Estas dos catedrales de Sigüenza y Ávila fueron empezadas en el siglo XII, y como la obra duró mucho tiempo, el estilo gótico pudo llegar oportunamente para caracterizarlas en su interior.

La de Ciudad-Rodrigo fué empezada también en el siglo XII, aún con el gusto y los métodos de los cistercienses; pero, prolongándose la obra, fué cubierta con bóvedas de puro estilo gótico, mientras que los arcos torales son aún los macizos arcos en ojiva, característicos de las construcciones del Cister (figs. 624-625).



Fig. 626.— Nave central de la catedral de Sevilla.

Los ejemplos típicos de importación directa del estilo son los de las catedrales de Cuenca, Burgos y León. La de Cuenca es una catedral normanda, y su presencia en el corazón de Castilla no se explica más que por el hecho de haber coincidido su construcción con el casamiento de Al onso VIII con una princesa de la familia Plantagenet, á la que pertenecían los territorios franceses de Normandía. De otro modo no se comprendería que se hallase cubierta con una bóveda como la de las catedrales normandas de transición, y poseyese un triforio decoradísimo, con ángeles que sirven de pilares y un antepecho calado muy rico; también, en la misma forma característica de la escuela normanda, se levanta en el crucero una torre cuadrada.

La catedral de Burgos, sin duda alguna más importante, es ya una obra puramente gótica, aunque hoy esté como sepultada entre la acumulación de nuevas bellezas que han ido añadiéndose con el transcurso de los siglos.

El obispo de Burgos, D. Mauricio, iniciador de la construcción de la catedral, había sido el encargado, á principios del siglo XIII, de ir á buscar la prometida esposa del rey Don Fernando III, la princesa Beatriz de Suabia. Este largo viaje por Francia y Alemania, en una época en que estaban construyéndose la mayoría de las catedrales góticas, debió despertar en el prelado burgalés el deseo de substituir la pobre catedral primitiva de Burgos por un monumento digno de la iglesia principal de Castilla. El obispo D. Mauricio y el Rey pusieron la primera piedra del nuevo templo en 1221, y al morir D. Mauricio, en 1238, la obra debía estar bastante adelantada, porque se le enterró en el ábside con gran pompa. La planta de la catedral de Burgos no ofrece todavía extraordinaria complicación: es de tres naves, con jirola en el ábside y capillas; en el crucero tiene una sola nave y los pilares del centro son muy grandes, como en las iglesias románicas, para recibir la torre lucernario octogonal. Por fuera tiene otras dos torres en la fachada; su aspecto, no tan cambiado como en el interior por los aditamentos posteriores, es el de una catedral francesa de buen estilo. Las naves están sostenidas por una hábil combinación de contrafuertes y tiene grandes ventanas partidas, con vidrieras, que abren casi por completo el muro, como en las iglesias del Norte, donde la luz no es tan abundante como en España (figs. 618 y 619).

La catedral de León, que no reune tantos embellecimientos posteriores, por



Fig. 627. — Un ángulo del claustro de la catedral de Ciudad-Rodrigo. Ala del siglo XV.

dentro y por fuera produce el mismo efecto que una catedral francesa (figs. 620 y 621). No conocemos á su autor, como tampoco al de la de Burgos, pero es fácil que ambos fueran extranjeros. La de León es gemela de las de Reims y Amiens, y hasta algo mayor y más grandiosa que la de Amiens, á la que se parece muchísimo. Consta de tres naves, con jirola y capillas en el ábside, y en el crucero corren también las naves laterales. Encima de los arcos de la nave mayor hay un triforio de gusto fino y sencillo, y sobre él grandes ventanales, con luz excesiva para nuestro clima. Por fuera no es tan rica como las catedrales francesas; las torres de la fachada, excesivamente lisas, no llegan á igualarse con sus modelos de las catedrales francesas.

Acaso ya obra de un español fué la catedral de Toledo, aunque de él sólo sepamos el nombre: *Petrus Petri* (Pedro de Pedro), maestro de la santa iglesia de Santa María de Toledo, cuya fama y buen proceder son elogiados en una lápida de la catedral. ¿Quién era este *Petrus Petri*, el único nombre conocido de los constructores de las tres grandes catedrales de Burgos, León y Toledo? Para los franceses, naturalmente, debía ser y es un francés, un tal Pedro de Corbia, el que, *inter se disputando*, dibujaba en el album de Villard de Honnecourt la planta de un ábside muy parecido al de la catedral de Toledo (fig. 574). Para los castellanos es, con preferencia, un maestro del país, el artista ilustre que concibió su más preciado monumento nacional. La planta y la disposición de la



Fig. 628. — Claustro de la catedral de Santiago de Compostela.

catedral de Toledo tienen particularidades que demuestran verdaderamente un genio más independiente del que solían tener los maestros que venían del otro lado del Pirineo. La catedral de Toledo no está calculada, como las de León y Burgos, con pilares reducidos, que fían, para el equilibrio, en los contrafuertes exteriores; en Toledo los pilares son gruesos y el sistema de contrafuertes es sumamente reducido, casi embrionario. Tiene cinco naves, de desigual altura, escalonadas de la central á las laterales, lo que contribuye no poco á contrarrestar el empuje. Las dos naves laterales dan la vuelta al ábside, formando una doble jirola ó nave anular, de un efecto extraordinario. Posee también grandes ventanales á todo lo largo de la nave mayor y en las fachadas del crucero, de modo que resulta la iglesia sumamente iluminada. Las vidrieras antiguas son hermosísimas de color y hacen como una atmósfera luminosa en que resaltan más la infinidad de esculturas, sepulcros, cuadros y joyas con que la catedral primada se ha ido enriqueciendo en las grandes épocas gloriosas de Castilla (figs. 622 y 623).

Si las de Avila, Sigüenza y Ciudad Rodrigo son ejemplos de catedrales de transición, y Burgos, León y Toledo muestran la penetración del estilo gótico francés puro en el siglo XIII, las catedrales de Salamanca, Sevilla y Granada son modelos interesantísimos del carácter peculiar que adoptó el arte gótico en Castilla á últimos del siglo XV. Conocemos el nombre de algunos de los maestros flamencos y alemanes que contribuyeron á formar el nuevo arte. El maestro Egas, por ejemplo, un alemán que era por entonces arquitecto de Toledo, fué llamado, con muchos otros, para dar su opinión sobre el plan que debiera tener la catedral nueva de Salamanca, que el cabildo, de acuerdo con el rey Fernando el Católico, se proponía levantar. La catedral de Salamanca no fué concluída hasta fines del siglo XVIII, pero en sus partes principales es un buen modelo del estilo gótico español influído por los gustos de Alemania. Las bases de las columnas presentan gran complicación de molduras, las bóvedas son estrelladas, con multitud de nervios entrecruzados que han perdido todo recuerdo del primitivo uso de los arcos aristones. Por fuera, pináculos y torres están llenos de ornamentos superpuestos, aunque establecidos con orden y gusto exquisito.

La catedral de Granada es del mismo estilo, pues éste se implantaba por

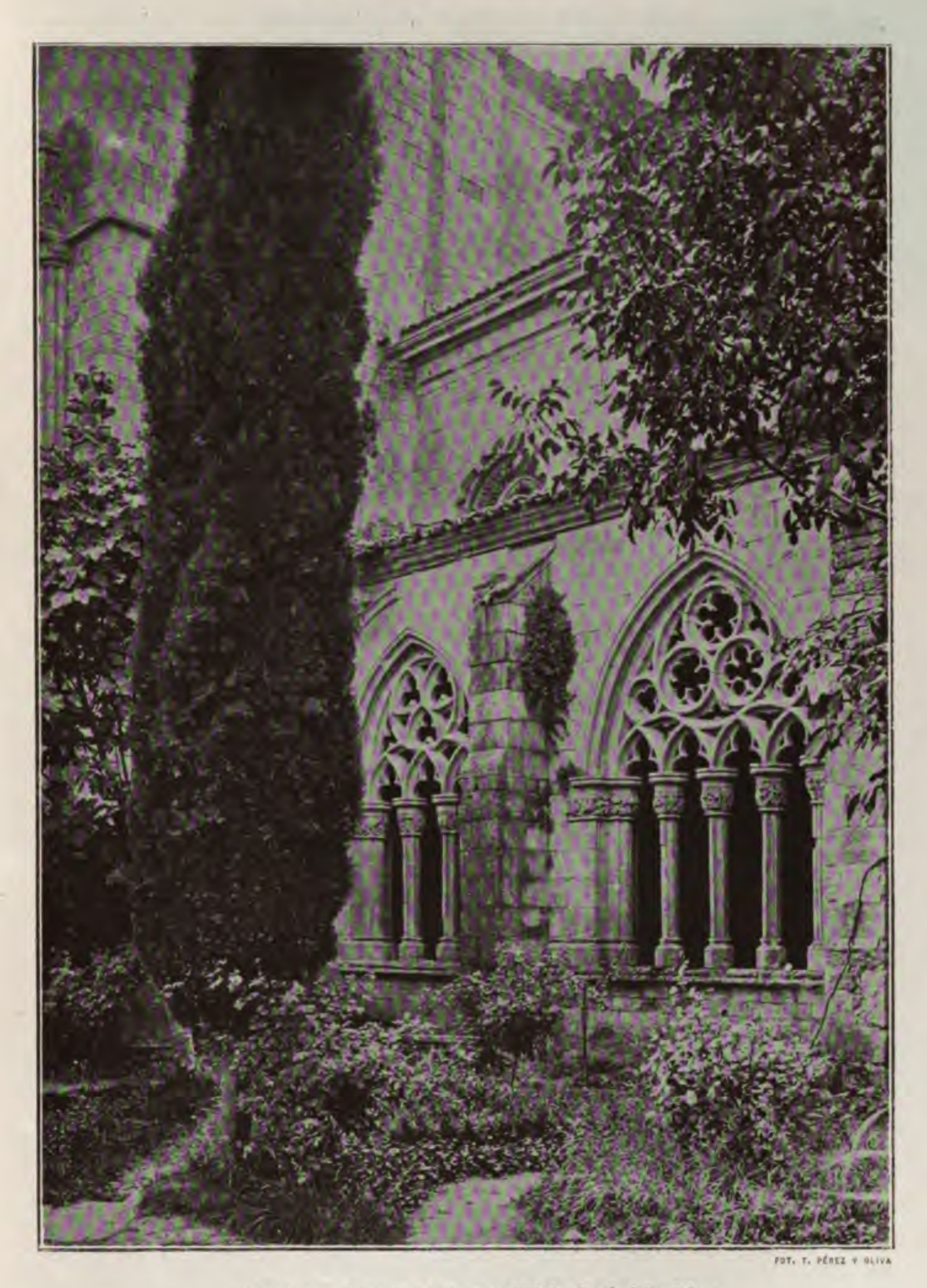


Fig. 629.— Claustro de la catedral de Ciudad-Rodrigo.



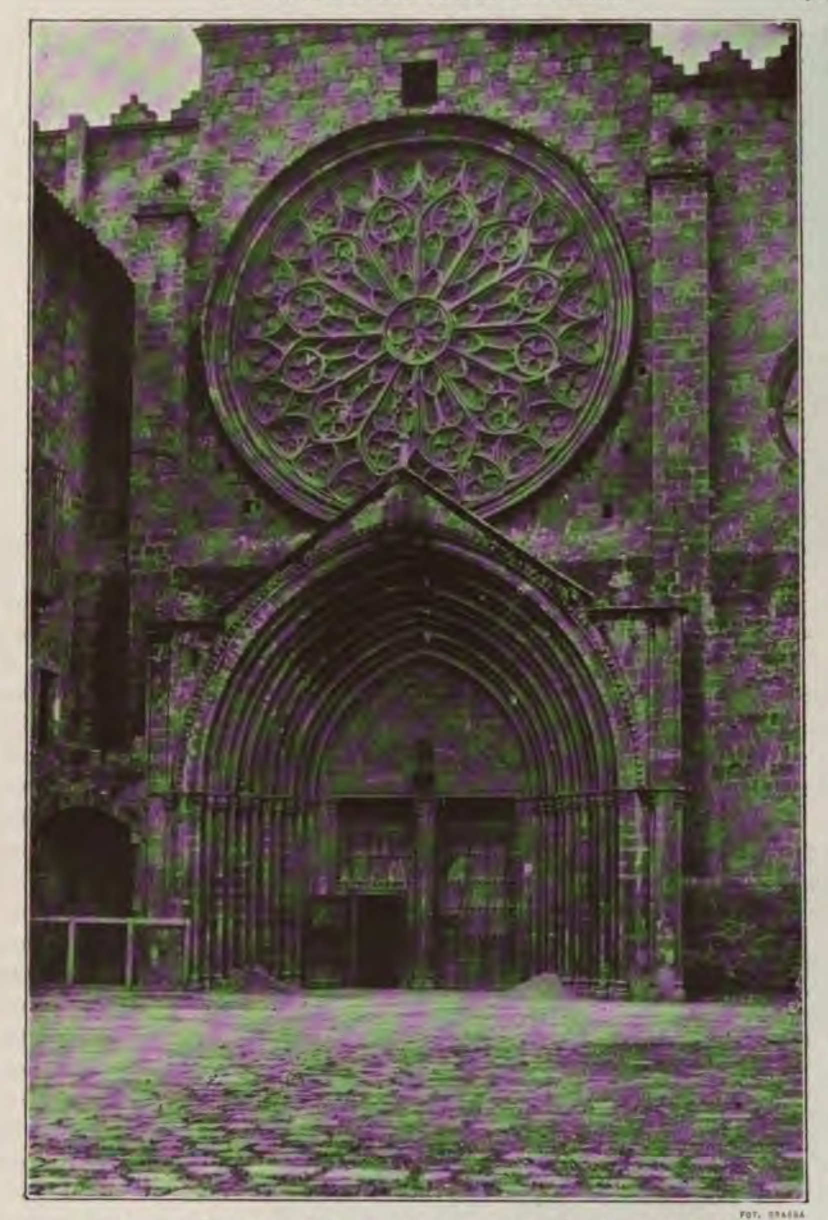
FOT. MAS.

Fig. 630. — Catedral de Lérida. Capiteles de la nave.

doquiera como fruto de los nuevos tiempos. En la catedral de Burgos se construía también la llamada capilla del Condestable, la obra maestra de este arte complicado y, al mismo tiempo, sano, cuya riqueza es aún compatible con la elegancia, y que anunciaba la aparición del llamado estilo plateresco, genuinamente español.

Una obra excepcional queda por describir entre las catedrales españolas, la grandiosa catedral de Sevilla, comenzada en 1402 para substituir á la antigua mezquita, que había sido convertida en iglesia cristiana y amenazaba ruina. Es muy conocido el acuerdo del cabildo de «hacerla tal y tan buena que no hubiese otra igual, aunque los venideros los tuvieran por locos». La gigantesca catedral es aún de formas góticas francesas, pero ordenadas de un modo original que no se parece al de ninguna otra. Tiene cinco naves y las capillas, que forman como dos naves más, ó sea siete en conjunto. La del centro es mucho más alta que las dos siguientes laterales, que tienen la misma altura, y para contrarrestar su empuje hay unos dobles contrafuertes muy bajos, que exteriormente apenas se ven, por ocultarlos las capillas. La catedral de Sevilla remata en un ábside plano, sin girola, debido tal vez á haberse interrumpido la obra (fig. 626).

Fuera de estos monumentos de primera magnitud, que sucintamente hemos descrito por separado, conviene citar muchas otras iglesias catedrales góticas que se levantaron en los reinos de León y de Castilla: las del Burgo de Osma y de Palencia; la de Oviedo, en substitución de la antigua basílica del Salvador; las de Calahorra y Astorga, la de Alcalá, Bilbao, etc. Muchas de estas catedrales españolas tienen además el aditamento del claustro, con aberturas decoradas con calados. Algunas veces el aspecto de estos claustros resulta modificadísimo por las nuevas capillas abiertas más tarde y los aditamentos posteriores de sepulcros de otro estilo, pero siempre contribuyen á dar á las catedrales españolas su característica especial. Las grandes catedrales francesas perdieron los claustros muy pronto; antes de la revolución fueron destruídos ya por los cabildos; en cambio, en España, los claustros empezados en los comienzos de la catedral fueron continuamente enriquecidos y reformados; así es curioso observar en la catedral de Ciudad-Rodrigo cómo siendo aún una de las alas del claustro de puro estilo cisterciense (fig. 617), las otras pertenecen á los últimos tiempos del arte gó-



FOT. GRAÑA

Fig. 631. — Fachada de la iglesia del monasterio de San Cugat del Vallés.

tico (figs. 627 y 629). Una catedral románica, como la catedral de Santiago, tiene también un claustro gótico del siglo XV (fig. 628).

El estilo gótico reviste otros caracteres en los territorios de la confederación catalano-aragonesa. El clima de estas regiones, más templado que el del centro de la península, no exige las cubiertas de doble pendiente, y las iglesias se cubren sólo con la azotea plana, rellenándose con mortero y cascotes las enjutas

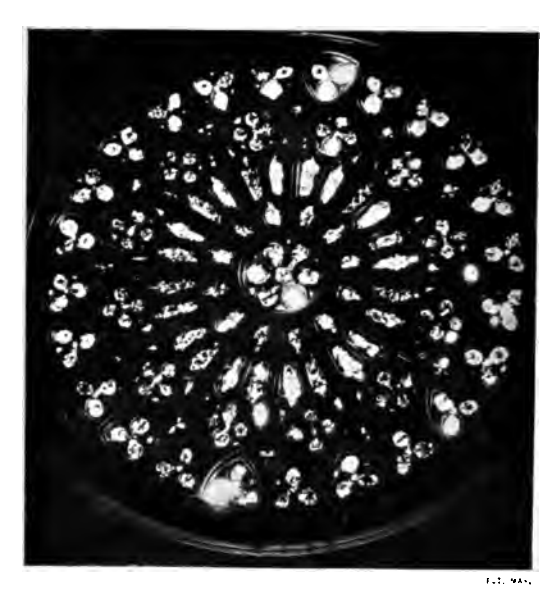


Fig. 632. — Rosa de la fachada de la iglesia de San Cugat del Vallés, vista interiormente.

de las bóvedas. Los contrafuertes se reducen á su más mínima expresión; los empujes se procura contrarrestarlos por medio de muros interiores en el grueso de las capillas. Todo esto les da por fuera, á las iglesias de dicha escuela, un aspecto algo pobre, pero en cambio, interiormente, tienen una elegancia más serena, una severidad más religiosa que los monumentos de la escuela castellana. Las bóvedas son más simples, apenas las hay complicadas con estrellas y nervios acumulados, y éstas, á lo más, aparecen en los últimos años del estilo, cuando todas las grandes catedrales están ya concluídas. La económica disposición de las techumbres de madera sobre arcos torales, que dividen la nave en tramos iguales, caracteriza á muchas iglesias catalanas, y, por fin, los modelos que se imitan y los métodos constructivos son los de las escuelas del Mediodía de Francia, con influjos del arte italiano; no hay en los territorios de la monarquía catalano-aragonesa ejemplos de transplantación de tipos góticos del Norte de Francia, como son las catedrales de León y Cuenca. Como monumentos de transición del período románico, hemos de citar primeramente los ejecutados con arreglo á las tradiciones todavía arraigadas de la escuela cisterciense. La catedral de Lérida, obra maestra de este arte madurísimo, que recoge toda la gracia y finura de las últimas decoraciones románicas, es de planta de tres naves, con crucero y cimborio; los pilares son ya compuestos (fig. 630), como presintiendo las bóvedas por arista de la cubierta. La fachada principal, hoy destruída, abríase dentro de un claustro que forma un nártex espaciosísi-



Fig. 633. — Cimborio de la iglesia de San Cugat del Vallés

mo; y este pórtico monumental de la iglesia debía ser más agradable, porque, erigida la catedral de Lérida en la cumbre de un monte, una de las alas del claustro tenía abiertas sus arcadas sobre la vertiente de la colina, que allí está cortada á pico y domina toda la llanura del Segre.



Fig. 634. — Interior de la catedral de Tarragona.

Otra iglesia cisterciense, terminada en el período gótico, es la del monasterio de San Cugat del Vallés; la fachada tiene una gran puerta con derrames de molduras y una rosa central bellísima (figs. 631-632); en el interior las bóvedas van cambiando, desde el ábside, que es la parte más antigua, á la fachada. El cimborio tiene forma octogonal y está sostenido por nervios de refuerzo (fig. 633).

La catedral de Tarragona es también una obra cisterciense, sorprendida por el estilo gótico; el ábside es todavía un cascarón hemisférico, sin nervios; no hay tampoco jirola, pero sí una torre octogonal en el crucero, característica de las grandes iglesias monásticas del período románico. Los pilares tienen un robusto molduraje para recibir las bóvedas por arista de las naves. La nave mayor, mucho más alta que las dos laterales, está contrarrestada por unos contrafuertes rectangulares muy pobres. El valor de la catedral de Tarragona estriba en la sobriedad y sencillez de líneas que tiene interiormente; es obra verdaderamente clásica dentro de su estilo de transición (fig. 634). En cambio, es uno de los pocos monumentos catalanes que tienen la fachada por completo gótica; por lo común, las fachadas principales quedaron sin cons-



Fig. 635. — Interior de la catedral de Barcelona.

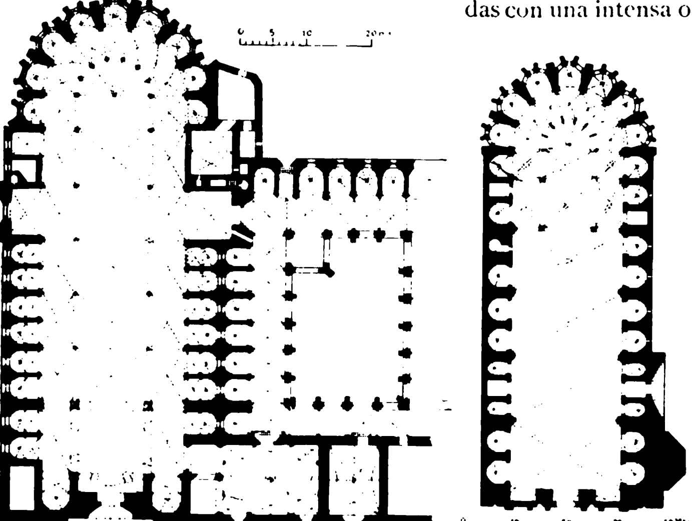


FOT. MAS

Fig. 636. — Interior de la catedral de Gerona.

truir hasta el Renacimiento, porque las líneas generales de las fachadas de las catedrales góticas no podían aplicarse á esta nueva solución de iglesias que no tenían cubierta á dos pendientes. La línea horizontal del remate del edificio desconcertó á los constructores, y por esto, en la catedral de Tarragona, vemos levantarse un frontón en la fachada, que es un simple muro triangular en el aire y no responde á un sistema de cubierta posterior. Su claustro, cisterciense aún, ha sido comparado fundadamente con el de la abadía de Fontfroide, en Provenza, de la que dependían muchos monasterios de Cataluña. Los monjes cistercienses de Santas Creus, que también dependieron de Fontfroide, podían haber dado la idea de este claustro de la catedral de Tarragona y dirigido acaso toda la construcción.

Ya completamente gótico, y también completamente nacional, es el monumento maravilloso de la catedral de Barcelona. Tiene tres naves y jirola esbeltísima, que parece inspirada en la de la catedral de Narbona, pero en todo lo demás las formas góticas están aplicadas con una intensa originalidad. El crucero es rudimentario, y en los pequeños brazos que forman la nave transversal se apoyan dos robustas torres; el cimborio, en lugar de estar sobre el cruce de las naves, se halla á los pies de la iglesia, lo que constituye una novedad sin precedentes. Además, resulta habilísima la dis-



Figs. 637 y 638.—Plantas de las catedrales de Barcelona y Gerona.


Fig. 639. — Ábside de la catedral de Gerona.

posición de las naves, la mayor casi de la misma altura que las dos laterales; las capillas son bajas, pero encima de ellas corren unas galerías, que forman como dos naves más. La disposición ingeniosa de cerrar con muros transversales, que sirven de contrafuertes interiores, los espacios que van de capilla á capilla, y en lo alto también cada tramo de esta galería, permite dar gran elevación á las dos naves laterales y que el monumento tenga por dentro extraordinaria unidad de ambiente (fig. 635).

Esto mismo caracteriza mucho al edificio, porque contribuye á darle su iluminación especial: la luz penetra por las ventanas abiertas en los muros exteriores al través de esta galería y aun se filtra por las columnas que separan la nave mayor de las laterales. Por su ambiente y coloración especial esta catedral determina el mayor contraste con las catedrales castellanas, donde hay excesiva iluminación, á consecuencia de haberse empleado en nuestro clima un plano de edificio que correspondía únicamente á los países del Norte. La catedral de Barcelona fué imitada en otros monumentos catalanes; son hijas suyas la catedral de Manresa y la iglesia de Santa María del Mar, ejemplo bellísimo de simplicidad constructiva, que parece más bien resultado ingenieril de cálculo y previsión, dado lo reducidos que son los contrafuertes que sostienen todo el sistema de sus bóvedas de tres naves.

La catedral de Gerona tiene un ábside con jirola, muy parecido, en escala menor, al de la catedral de Barcelona (figs. 637 y 638); evidentemente, los canónigos de Gerona iban á hacer, en menor escala, un edificio igual á la catedral de Barcelona, pero encontráronse con que la iglesia hubiera venido á ser como una reducción en miniatura; el arquitecto director, que lo era un tal Guillermo Bofill, mostróse partidario de


Fig. 640. — Ábside de la catedral de Palma de Mallorca, con la capilla mayor y la capilla de la Trinidad.

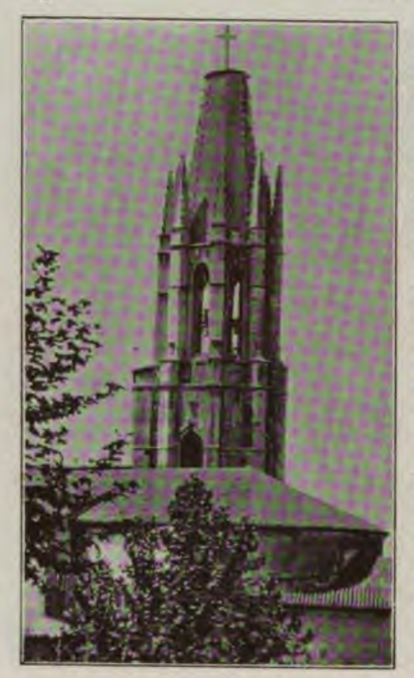


Fig. 641. — Campanario de San Félix de Gerona.

no continuar la iglesia con las tres naves que estaban anunciadas en el ábside, sino cubrir toda la anchura de la planta con una sola bóveda, que debería tener nada menos que 23 metros de amplitud por 34 de alto y 50 de largo. El cabildo, antes de aceptar las proposiciones de Bofill, convocó un congreso de los más reputados arquitectos del país, asistiendo también algunos de la Narbonense, la vecina región del Sur de Francia. Cinco arquitectos fueron partidarios del plan de Bofill y siete de continuar la obra por el proyecto antiguo de tres naves, que no ofrecía novedad ni peligro; pero el cabildo y el obispo, á pesar de la opinión de la mayoría, se decidieron por ejecutar lo que consideraban como una locura que proponía Bofill, que hizo de la catedral de Gerona la nave gótica más ancha que nunca haya sido cubierta con bóveda de piedra. El maestro Bofill resolvió asimismo, bien ó mal, el difícil problema de unir una nave única á un ábside triple; encima de los arcos con que terminan las naves del ábside, abrió tres rosas, para aligerar el muro liso que debía inscribirse entre los arcos (fig. 636).

La última catedral catalana, aunque no por serlo desmerece de las anteriores, es la de Tortosa, que por la parte anterior de sus naves recuerda á la de Barcelona. Tiene también jirola, y las capillas del ábside, en lugar de estar separadas entre sí por un muro, lo están por un simple calado de piedra, lo que forma un transparente de luces muy hermoso. Por fuera tiene también originales arbotantes, que se apoyan sobre torrecillas octogonales y que, sobre todo en el ábside, donde se acercan más, producen también un efecto originalísimo.

En Palma de Mallorça, la catedral, empezada por Jaime II, presenta todos los recursos del arte gótico. Las columnas que separan las tres naves son altas y ligeras; hoy, que se ha quitado el coro que ocupaba el centro de la iglesia, se las puede ver cómo se lanzan atrevidamente á gran altura.



Fig. 642. — Campanario de Santa Coloma de Queralt.



FOT. J. M. MARTINO

Fig. 643. — Claustro de la catedral de Barcelona.

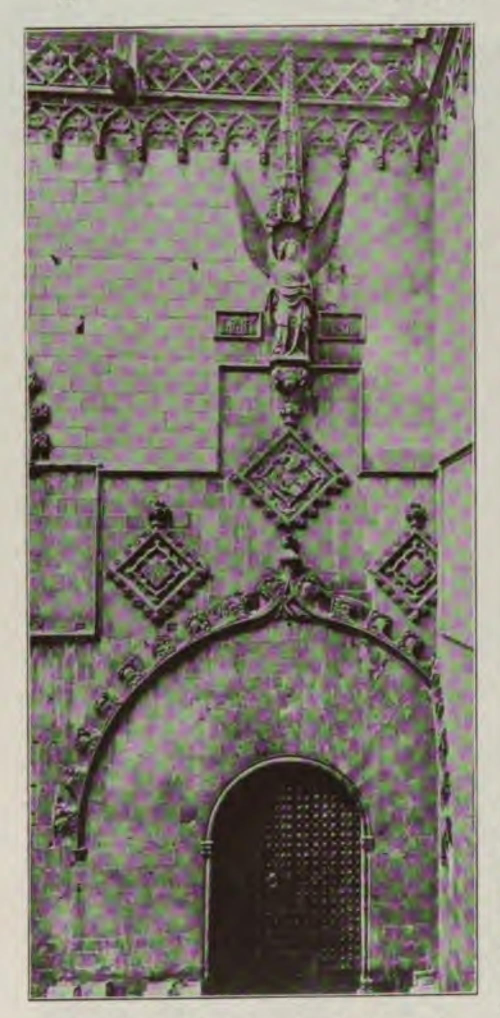


Fig. 644. — Entrada del palacio del Consejo municipal. BARCELONA.



Fig. 645. — Puerta del hospital de la Latina. MADRID.

Las capillas son bajas y carece de galería alta, que permite en la de Barcelona establecer los contrafuertes interiores, debiendo, por tanto, en Palma, aparecer al exterior (fig. 640). La mayor novedad que presenta la catedral de Palma es el ábside, que cierra en línea recta y del que avanza sólo una espaciosa capilla rectangular, de todo el ancho de la nave mayor. Esta capilla, sin embargo, no tiene toda la altura de la nave, es más baja y deja espacio encima para un rosetón colosal que ilumina la iglesia por la cabecera. En el fondo de esta capilla mayor hay aún como una especie de absidiola ó capillita, llamada de la Trinidad, muy iluminada, y como se halla á un nivel más alto que el de la iglesia, se la ve desde toda ella, como un santuario inaccesible. Se ha dicho también que esta capilla debió ser únicamente la tribuna real, que comunicaba con el palacio.

La catedral de Valencia entra dentro del grupo gótico de las iglesias catalanas, y aunque muy desfigurada en su interior por aditamentos clásicos, se puede ver aún muy clara su estructura de tres naves, con jirola y crucero reducido. Hoy día, acaso lo más característico de la catedral de Valencia sea su exterior,

que ha conservado muchísimas partes góticas; la torre campanario, llamada *el Miguelete*, es una torre octogonal con sólo ventanas y pinaculillos de decoración en su cuerpo alto, que es el modo característico de enriquecer sus campanarios esta escuela gótica levantina. La flecha de piedra se encuentra también en algunos otros campanarios catalanes, como el de San Félix de Gerona (fig. 641), y los del derruído convento de Santa Catalina de Barcelona; pero, por lo regular, terminan en una forma plana de azotea, que armoniza más con los tejados de la iglesia. Estas torres campanarios de Cataluña, con la silueta rectilínea tan compacta (fig. 642), tienen también su belleza, como las agudas flechas de las catedrales francesas. La catedral de Barcelona tiene sus dos magníficos campanarios en el crucero; otro hay en la capilla real de Santa Agueda, otro en la iglesia de Santa María del Pino, etc., etc.



Fig. 646.—Escalera del palacio de la Generalidad de Cataluña. BARCELONA.

Algo del estilo catalán llegó hasta la catedral de Zaragoza ó la Seo, que es una iglesia modificada varias veces dentro del mismo período gótico y que, por fin, llegó á ser de planta casi cuadrada, de cinco naves, con bóvedas estrelladas. Algunas influencias del arte catalán se encuentran hasta en el reino de Murcia, conquistado en tiempo de Jaime I.

La mayoría de catedrales de esta región levantina tienen claustro; el clima era más favorable para estas logias religiosas, patios abiertos al pueblo cerca de las iglesias. Ya hemos visto que las catedrales de Lérida y Tarragona tienen claustros de estilo cisterciense; los de Gerona y Tortosa son aún más antiguos que las mismas catedrales actuales, el de Gerona es puramente románico. El claustro de la catedral de Barcelona (fig. 643) es armónico con la iglesia, formando como un solo con-



Fig. 647.—Interior de la Lonja VALENCIA.



Fig. 648. — Lonja de Palma de Mallorca.

junto, tal es la unidad que ambos, claustro é iglesia, parecen tener de un mismo espíritu. Y, sin embargo, son de épocas distintas; el templete con la fuente de San Jorge, recuerdo de los claustros monacales, donde había el lavamanos delante del refectorio, es obra de mediados del siglo XV y tiene una bóveda estrellada. Otro claustro suntuoso, con todas sus arcadas cerradas con calados de piedra, es el de la catedral de Vich.

Si la obra laica y popular de las catedrales ha presentado estas diferencias de estilo entre el centro de la península y las regiones que estuvieron bajo el dominio de la confederación catalano-aragonesa, en las obras monásticas ya existe mayor unidad, aunque reciban también el influjo de las corrientes artísticas que se manifestaban en las grandes catedrales. Ya hemos visto, al tratar del estilo cisterciense, la gran uniformidad del tipo de sus monasterios, construídos á últimos del siglo XII, cuando las formas góticas estaban en sus comienzos; el monasterio cisterciense es igual en todos los países.

Pero en esta época aparecen además las nuevas órdenes religiosas de franciscanos y dominicos, y aunque no lograran en España la fuerza y difusión que en su tiempo alcanzaron los benedictinos cistercienses, no dejan de construir sus conventos por toda la península. En Barcelona, el convento de Santa Catalina, que era el de los dominicos, tenía la iglesia mayor y más rica de toda la ciudad; en las medallas con vistas de Barcelona en los siglos XVII y XVIII, puede verse la silueta de las torres de Santa Catalina, que con las de la catedral caracterizan la ciudad. Este grandioso convento fué destruído, como el de los franciscanos, que ocupaba un área inmensa cerca del mar, sin que haya quedado apenas ningún recuerdo de sus construc-



Fig. 649. — Lonja y Casa-Ayuntamiento de Alcañiz.

ciones. En Palma de Mallorca subsisten aún la iglesia y el claustro de los franciscanos, pero estos conventos de las órdenes mendicantes, situados dentro de las ciudades, sufrieron mucho cuando la revolución.

Los premonstratenses construyeron también algunas de sus casas en la época gótica, y son de citar la de Bellpuig de las Avellanas, en la provincia de Lérida, la de Aguilar de Campoo y Santa Cruz de Ribas. Los cartujos fundaron en España sus enormes cenobios, de los que quedan aún varios bien característicos: como la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, edificada en pleno siglo xv, y la de Montalegre, cerca de Barcelona, toda ella de piezas de barro cocido, según el gusto de Lombardía, cosa que no es de extrañar dadas las relaciones de aquel tiempo entre Aragón é Italia y el empeño que puso en su construcción el rey Alfonso V, que entonces se hallaba en Nápoles.



Fig. 650. — Ventana del siglo XVI. BARCELONA.



Fig. 651. — Cruz de término. TARRAGONA.

Dejando la arquitectura religiosa para ocuparnos sucintamente de las construcciones militares y civiles del período gótico, volvemos á notar la misma diferencia de estilos entre el centro y la parte de Levante de la península. En el centro de la península, los edificios civiles reflejan muy á menudo influencias árabes; su estilo no es tan puro como en los de la escuela catalano-aragonesa. La comparación de las fachadas del palacio del consejo municipal de Barcelona (fig. 644) con la del antiguo hospital de la Latina, de Madrid (fig. 645), harán ver cómo un mismo tema arquitectónico ha sido interpretado en ambos países con muy diferente espíritu. En ambas fachadas, encima de las puertas hay dos escudos y unas molduras escalonadas; sin embargo, en la fachada de Barcelona el arco es de medio punto con la archivolta decorada con las hojas góticas, mientras que en el hospital de Madrid la puerta ojival tiene cierto carácter muzárabe.



Fig. 652. — Puerta de Cuarte. VALENCIA.



Fig. 653. — Puerta de Serranos. VALENCIA.

Los constructores moriscos intervienen á menudo en estas obras civiles y militares; las puertas más antiguas de Toledo tienen señales manifiestas de haber trabajado en ellas obreros árabes. El castillo de la Mota, cerca de Medina del Campo, ofrece también evidentes señales de haber trabajado en él moriscos ó gentes que conocían muy bien la técnica peculiar de las construcciones musulmanas (fig. 655). Sus murallas exteriores datan del siglo XV. Residencia de los Reyes Católicos, su gloriosa divisa orna todavía el arco del puente levadizo. Igualmente muzárabe es el célebre castillo de Coca, que fué reconstruído durante el siglo XV por la familia Fonseca. Su fábrica es casi toda de ladrillo, con torres ochavadas en los ángulos. Ejemplos famosos en Aragón del arte mudéjar en las obras militares son las torres de Teruel, bordadas en ladrillo y cerámicas de colores. En Cataluña la influencia de los moriscos fué mucho menor, puede decirse nula.



Fig. 654. — Puerta real. POBLET.

Barcelona, que en sí misma era como una pequeña república dentro de la confederación, necesitaba un edificio para las deliberaciones de su Consejo, para su administración y gobierno, como los palacios municipales de las ciudades italianas. El palacio del Consejo de Ciento, en Barcelona, se halla hoy muy deformado; sin embargo, conserva aún la fachada que hemos reproducido (fi-

gura 644), su antiguo patio ó claustro y el salón de reuniones. La indispensable capilla del Consejo, como se encuentra también en los palacios municipales de Siena, Florencia y Perusa, fué destruída, y sus partes más interesantes, repartidas por diversos lugares de la ciudad. Más tarde, cerca del palacio del Consejo municipal se construyó en Barcelona el edificio para la Generalidad ó gobierno general de Cataluña. Este palacio, que fué comenzado en los últimos años del siglo XV, sirvió más tarde, por largo tiempo, de Audiencia, y sólo recientemente ha sido restituído á su aspecto primitivo. Conserva también su fachada, el primer patio para la escalera (fig. 646) y otro patio mayor, alrededor del cual se desarrollan las dependencias. Tiene aún la capilla, gótica en su fachada, mientras que el interior es ya del Renacimiento.



Fig. 655. — Castillo de la Mota. *Medina del Campo.*

Otro tipo de edificios civiles, propio de las ciudades del país catalán, son las Lonjas de Mar, edificios destinados á la contratación y administración de justicia en los pleitos marítimos. Tres lonjas se conservan aún en buen estado: las de Valencia, Mallorca y Perpiñán, casi intactas; de la de Barcelona no queda más que su salón principal, englobado en el actual edificio neoclásico. Otra lonja de este tipo debió existir en Messina, de la que se conservaba aún la capilla. Las Lonjas de Mar venían á ser lo que las antiguas basílicas de la época romana: una vasta sala con columnas, para el público, y algunas dependencias menores



Fig. 656.— Interior del castillo de Bellver. *Palma de Mallorca.*



Fig. 657. — Castillo de Bellver.

para el tribunal y los oficiales (figuras 647 y 648).

Además de estos edificios especiales para los mercaderes y marinos, abundaban en las ciudades del país catalán los pórticos abiertos, lugares de reunión y contratación, parajes semipúblicos que estaban bajo la custodia de algún convento ó cofradía. En Barcelona, el más importante de estos pórticos, decorado con pinturas, se hallaba al lado del palacio del Consejo municipal y fué destruído al abrir la actual plaza de San Jaime. Otro existe aún delante de la iglesia de San Antonio, con tres crujías ó naves góticas abiertas en la calle; otra logia ó pórtico análogo existe aún en Alcañiz, á un lado de la plaza (fig. 649).

Como edificios públicos tendríamos que citar los hospitales, verdaderamente espléndidos en la época gótica; el de Barcelona, con sus altísimas salas, cubiertas por medio de arcos apuntados que sostienen tramos de vigas, ha continuado prestando buenos servi-



Fig. 658. — El *Castellet*. Perpiñán.



Fig. 659. — Castillo-alcázar de Benisanó. VALENCIA.

cios hasta nuestros días, á pesar de haberse multiplicado la población. En Gerona se conserva aún la bella fachada del hospital, llamado *la Almoyna*, con su gran puerta de medio punto con escudos y esculturas.



Fig. 660. — Fachada principal y torre del castillo de Benisanó

En Barcelona, los reyes de Aragón tenían dos grandes palacios, de los que se han conservado no pocos restos y recuerdos hasta nuestros días. El uno, cerca de la muralla, era el antiguo castillo de los templarios, dentro de la ciudad, que se llamaba *el Palau menor*. Estaba formado por una serie de salas que ocupaban los tres lados de un patio, al que daba ingreso una puerta entre dos torres. El otro palacio, llamado *Palau major*, estaba cerca de la catedral; conserva únicamente la puerta y una de las salas, convertida en iglesia del monasterio de Santa Clara, y la capilla real. Esta capilla, como también la dicha sala, están cubiertas con el sistema ingenioso y económico de arcos torales que



Fig. 661.—Sepulcro del rey Pedro II, *el Grande*. SANTAS CREUS.

hacen oficio de armaduras y sobre los que cargan directamente las vigas. Las vigas de la capilla palatina de Barcelona, llamada hoy de Santa Agueda, están decoradas con pinturas y dorados. De la misma manera hubiera sido cubierto el palacio real de Poblet, edificado por el rey Martín, pero que no llegó á concluirse, y en el que se ven los arranques de los grandes arcos que debían sostener las vigas. En Santas Creus, el palacio real conserva aún en algunos de sus techos restos de la decoración polícroma.

Las casas particulares de mayor importancia estaban también dispuestas en forma de crujías alrededor de un patio. En la región catalana, algunas veces este patio tiene las habitaciones sólo en tres de sus lados y en el cuarto hay un simple muro con la puerta que da á la calle. Las puertas y ventanas del final del siglo XV se decoran con archivoltas complicadas con relieves (fig. 650). Un tipo de monumento de carácter mixto civil y religioso son las cruces de término, puestas al lado de los caminos en los límites del término municipal. Todas tienen casi la misma forma, pues se componen de un pedestal con un pilar y un gran capitel, adornado con estatuíllas de apóstoles, donde descansa la cruz (fig. 651).

Pasando ahora á tratar de la arquitectura militar, hay que reconocer que carecemos en la España levantina de recintos de la época gótica tan valiosos como los de Aviñón y Aguas-Muertas, en Francia; pero tenemos en cambio entradas monumentales, como, por ejemplo, la llamada Puerta Real, de Poblet (fig. 654); en pequeño, la puerta del recinto monástico de Pedralbes, y las tan grandiosas puertas de Valencia (figs. 652 y 653). Este tipo de una puerta flanqueada de torres, para un recinto militar, era ya común en los campamentos romanos, y así aparece también en el recinto de Carcasona; pero en la época gótica las torres alcanzan un desarrollo colosal: por detrás son abiertas, viéndose las escaleras que sirven de acceso á los diferentes pisos de la construcción. Por excepción hallamos la torre aislada, por debajo de la cual se abre la entrada, como la de la villa de Centellas, llamada *torre del Conde*. Una torre magnífica de este tipo defendía también la entrada del puente, en Balaguer.

Los castillos, en Cataluña, tienen muchas veces sus construcciones góticas

añadidas á una planta románica más antigua y se hallan hoy día generalmente en muy mal estado de conservación. El de Gabreny, cerca de Lérida, de los templarios, guarda aún sus salas abovedadas y su capilla casi intacta. Los castillos de Perelada y Requesens son de los más importantes de Cataluña, y en Mallorca debe mencionarse el castillo arruinado de Pollensa. El de Bellver, en Palma, más bien que un castillo, era un palacio real (figs. 656 y 657). Fué construído por el arquitecto Pedro Salvá, durante el reinado de Jaime II de Mallorca, sobre una colina llena de pinos, á la entrada del puerto de Palma. Es de planta circular, con un gran patio también circular, alrededor del cual corren los dos pisos de un claustro muy elegante. Sólo se destaca del gran círculo de la planta un torreón cilíndrico que defiende la entrada. Del mismo tipo de residencia fortificada, aunque ya de planta rectangular, es el palacio real de Perpiñán, obra de los reyes de Mallorca, de quienes dependió el Rosellón por testamento de Jaime I. El castillo de Bellver y el palacio de Perpiñán tienen exactamente la misma disposición de un patio central con dos pisos de arcos, como un claustro al que abren las dependencias. Ambos castillos sirven hoy de cuartel.



Fig. 662. — Sepulcro de Don Jaime II. SANTAS CREUS.

En Perpiñán subsiste además el curioso edificio llamado *el Castellet*, que no es más que una puerta de las murallas, con una torre octogonal avanzando á un lado y un pequeño fuerte ó castillo en el otro lado, con el objeto de defender el paso (fig. 658).

Más tarde, á mediados del siglo XV, los castillos toman decididamente el carácter de residencia, con murallas y torres con barbacanas puramente decorativas. Han pasado ya los días de peligro, y los nobles y barones gustan de grandes salas con anchas ventanas, que eran incompatibles con el sistema de defensa del siglo anterior. Las murallas se convierten en terrazas, las almenas no son más que puro adorno. En Cataluña tenemos, muy característico de esta época, el castillo de Vilasar; en Valencia hay el castillo de Benisanó, que se levanta en medio de su recinto de murallas. El palacio es cuadrado, con una torre más alta en el centro (figs. 659 y 660).

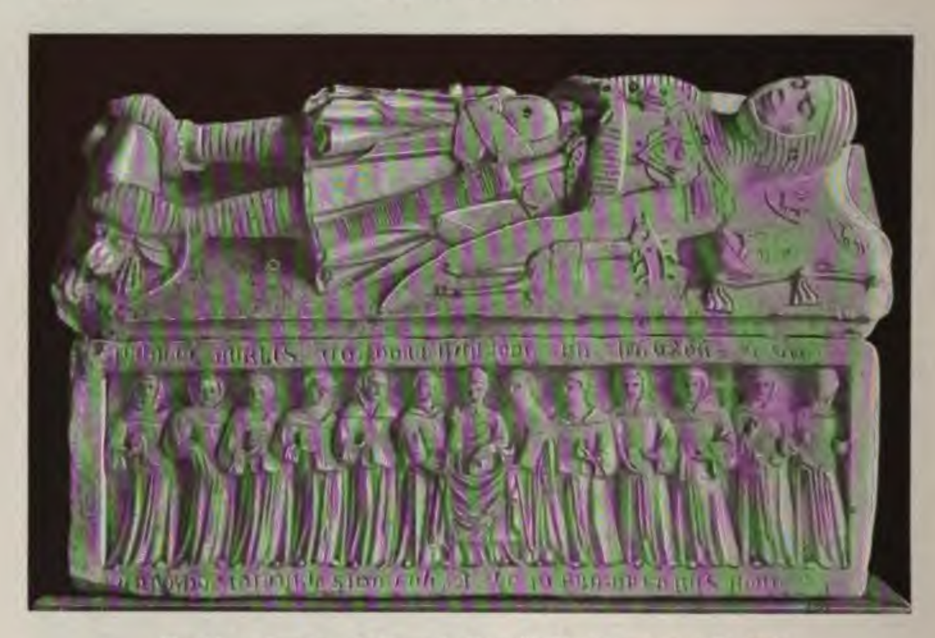


Fig. 663. — Sepulcro de Hugo de Cervelló. VILAFRANCA DEL PANADÉS.

Después de la arquitectura militar y civil, deberíamos decir algo de los monumentos funerarios. La mayoría de los reyes de Aragón fueron enterrados en el monasterio de Poblet; sólo Pedro I lo fué en Sigena, y Pedro II y Jaime II en Santas Creus. Los sepulcros reales de Poblet se pusieron sobre unos arcos góticos rebajados, en el crucero de la iglesia; encima de estos arcos, que formaban como una plataforma, estaban los hipogeos reales, en forma de caja mortuoria, con un dosel ó templete que cobijaba á cada uno. Encima de la caja mortuoria, de mármol, estaban las estatuas de los reyes, obra del escultor y platero de Barcelona, Pedro Moragas. Los sepulcros reales de Poblet fueron bárbaramente mutilados cuando la revolución de 1835; los doseles de piedra han desaparecido y se ven aún, rotos, mutilados, apenas reconocibles, los bloques de las cajas marmóreas.

Los dos monarcas enterrados en Santas Creus, Pedro II y Jaime II, fueron más afortunados. Las tumbas fueron violadas, abriendo un agujero en las tapas de los sarcófagos, pero los templetes que los recubren, permanecen todavía intactos. Pedro II el Grande, el conquistador de Sicilia, está enterrado en una urna de pórfido rojo antiguo, traída seguramente de Italia (fig. 661). Jaime II y sus esposas yacen en una urna de forma gótica, cubierta con unas tapas donde están esculpidos sus retratos (fig. 662).

Continúan también repitiéndose con formas góticas los mismos tipos de enterramiento de la época románica: el sepulcro dentro de una hornacina abierta en el muro, el sepulcro en forma de sarcófago y el sepulcro en el suelo sencillamente, cubierto por una lápida con relieves. El sarcófago tiene, con mucha frecuencia, la escultura con el retrato del difunto en la tapa, y alguna escena funeraria en la parte anterior de la caja. Así, por ejemplo, es característico el sarcófago

de Hugo de Cervelló, que reproducimos en la fig. 663; el joven barón catalán, tendido en actitud de dormir, viste cota de malla, tiene á un lado su escudo, con la cierva, y pone los pies sobre un mastín, símbolo de la fidelidad. Delante de la urna funeraria hállase representado un grupo de monjes con su prelado que entona un responso. Algunas de estas urnas, hacia el fin del siglo xv, suelen llevar una ornamentación de pequeños nichos con estatuillas en actitud de llorar.

En Castilla aparecen, con las variaciones propias de su estilo regional, los mismos tipos de monumentos funerarios que en Cataluña y Aragón. Los mausoleos que Alfonso el Sabio mandó labrar para su padre San Fernando y su madre Doña Beatriz, en la catedral de Sevilla, debían tener una disposición parecida á los mausoleos reales de Santas Creus, sólo que eran obras de orfebrería en lugar de ser de mármol; las estatuas retratos de los difuntos parece que estaban sentadas; los sarcófagos, cobijados por un templete ó dosel, estaban cubiertos de planchas de plata repujadas con escudos. Estos mausoleos reales de la catedral de Sevilla fueron ya destruídos en tiempo de Pedro el Cruel.



FOT. LACOSTE

Fig. 664. — Sepultura de D. Juan de Padilla. *Museo de Burgos.*

Las sepulturas reales de Sevilla eran una excepción; San Fernando fué enterrado allí porque había conquistado la ciudad. La mayoría de los reyes de Castilla están enterrados en el monasterio de las Huelgas, cerca de Burgos, y aunque sus mausoleos sólo pueden divisarse al través de una reja, por razón de la rigorosa clausura, se advierte que algunos de ellos tienen forma de sarcófagos sostenidos sobre ménsulas imitando leones.

El tipo de sepulcro dispuesto en una hornacina en el muro se encuentra también en Castilla, y con frecuencia el arcosolio está decorado de una ornamentación muzárabe. Uno de los más bellos ejemplos de monumento funerario castellano, ya del siglo xv, es el de D. Juan de Padilla, hoy en el Museo de Burgos, que procede del monasterio de Fres-del-Val (fig. 664). El noble paje está arrodillado sobre la urna, ante un reclinatorio; en el fondo de la hornacina se ha figurado un altarcito con el Descendimiento de la cruz. En la parte anterior de la urna



Fig. 665.—Fragmentos del altar de Vich.
(Museo Episcopal.)



Fig. 666.—Medallón de San Jorge.
Palacio de la Generalidad. BARCELONA.

funeraria, unos ángeles sostienen su escudo.

La escultura ornamental, que es de pura imitación francesa en las primeras catedrales de León, Burgos y Toledo, á mediados del siglo XIV va nacionalizándose y tomando también el espíritu de cada una de las diversas regiones de la península. En la región catalana es simple, precisa, con un repertorio muy reducido de elementos decorativos vegetales, pero dispuestos entre las molduras con tal claridad y tanto orden que á veces producen resultados de superior belleza. Reproducimos algunos ejemplos de esta decoración gótica catalana: dos fragmentos del altar mayor de la catedral de Vich, obra de Pere Oller (fig. 665), el trasaltar de la catedral de Palma de Mallorca (fig. 668) y el remate de la fachada del palacio de la Generalidad, de Barcelona, con el medallón de San Jorge y el dragón, esculpido por Pere Johan (fig. 666). Muy característico también, dentro del tipo de decoración catalana, aunque no tan bien combinado, es el relieve de la puerta del palacio del rey Martín en Poblet, con dos ángeles que sostienen el es-



Fig. 667.—Dintel de la puerta del palacio del rey Martín.
Monasterio de Poblet.



Estatua de alabastro policromado que representa probablemente á uno de los reyes de Aragón.
Catedral de Gerona.



Fig. 668. — Trasaltar. *Catedral de Palma de Mallorca.*

cudo y dos leones rampantes la corona, mientras las hojas de col, tradicionales del estilo, rellenan el resto del campo sin relación con el motivo central (fig. 667).

Después de la arquitectura y la decoración, hemos de hablar de la escultura y la pintura. En el centro de España, los arquitectos franceses de las catedrales de León y Burgos debían llegar al país acompañados por escultores y decoradores de su tierra, que repetían los mismos tipos fijados en la patria común del arte gótico. La escuela que á su alrededor se formaba por algún tiempo, cambiaba muy poco los elementos del repertorio tradicional. Así, por ejemplo, el tema de la coronación de la Virgen, en que aparece sentada al lado de Jesús y dos ángeles arrodillados, con cirios, reaparece en las catedrales de León y Toro, exactamente como lo hemos hallado en París, Amiens y Chartres. En cambio, el tema de la adoración de los Reyes, de la catedral de Pamplona, aunque obra de un francés, Jacques Pérut, está ya algo cambiado (fig. 669). Poco á poco los artistas se van emancipando y se crean en España también escuelas góticas, divididas según las grandes nacionalidades en que estaba fraccionada la península á fines del siglo XIV. Las catedrales del país catalán tienen menos escultura que las catedrales castellanas; sólo una Virgen todavía muy francesa, en el pilar central de la puerta mayor de la catedral de Tarragona, puede considerarse como obra artística; los apóstoles que la acompañan son ya de vulgaridad provinciana. Sus autores, los maestros



Fig. 669. — Adoración de los Santos Reyes. *Claustro de la catedral de Pamplona.*

Bartomeu y Jaime Castayls, llevan nombres bien catalanes. En la catedral de Barcelona la piedra arenisca no se presta á la escultura monumental; en la de Gerona reaparecen tardíamente los apóstoles en una puerta lateral, sin terminar, pero son aún más vulgares que los de Tarragona.

Y, sin embargo, en el país catalán había escultores, en la época gótica, muy dignos de compararse con los mejores de Francia. La Virgen de la Merced, de Barcelona, todavía del siglo XIII, sentada, tan hermosa dentro del tipo francés, tiene algo muy catalán. En Palma, dos grandes maestros, Guillem Sagrera y Pere Morey, decoran la Puerta de Mar de la catedral.



Fig. 670. — Arca donde se conservan las reliquias de Santa Eulalia. *Catedral de Barcelona.*

Una escuela de escultura parece que debió formarse en Poblet cuando, por iniciativa de Pedro el Ceremonioso, se decoraron los panteones reales. Además, la circunstancia de ser vecinas del monasterio las canteras de caliza blanda y compacta de Las Borjas, facilitó después la producción de otras innumerables obras de escultura para el propio monasterio y las iglesias y castillos del llano de Urgel y Conca de Barberá. Pero acaso el mejor resto que quedaba de esta escuela de escultura en piedra caliza de Las Borjas, que era el altar de Anglesola, fué vendido hace pocos años al extranjero, á pesar de los esfuerzos realizados para evitarlo.

Pertenece á mediados del siglo XIV la estatua de alabastro policromado, del tesoro de la catedral de Gerona, llamada de *Carlomagno.* (Lám. XXX.) Debe ser la efigie de un rey de Aragón, porque lleva su escudo en la banda y en las armas. Acaso represente al Ceremonioso, de quien sabemos había mandado labrar las estatuas de sus augustos antecesores. Tiene á sus pies un monstruo con varios cuerpos y cabezas sobre el que se apoya triunfante, y podría muy bien conmemorar el hecho de la sedición de Valencia, sofocada por el rey, y su triunfo sobre la anarquía de la Unión, de lo que el rey Ceremonioso se alaba tanto en su crónica.



Fig. 671.—San Jorge. Estatuilla de plata de la capilla de la Generalidad. *(Museo de Barcelona.)*

Otro importante monumento de la escultura catalana en el siglo XIV, es el arca donde se conservan las reliquias de Santa Eulalia, en la catedral de Barcelona (fig. 670). El influjo del arte pisano en los relieves y las esculturas de ángeles que la adornan, es evidente; sin embargo, la obra es aún muy catalana, y por más que desconozcamos al autor, no hay ningún indicio para suponer que fuese oriundo de Italia. Cuantos más documentos y datos positivos van apareciendo en los archivos sobre artistas que trabajaron en Cataluña, mejor se va viendo que éstos, aunque atentos y fáciles á interesarse por las corrientes artísticas de Francia é Italia, hasta el final del siglo XV son todos catalanes. Por los documentos sabemos que son obras catalanas la Virgen de Solsona y la de la Merced, obra de un catalán los sepulcros de Poblet, y asimismo deben ser de un catalán las estatuas de gusto francés del sepulcro de Jaime II, en Santas Creus, la de Elisenda de Moncada, en Pedralbes, y el *Carlomagno*, de Gerona, y catalán también sería el supuesto *pisano* que labró el arca de Santa Eulalia, que posee Barcelona.



Fig. 672.—La Virgen de las Batallas. *Catedral de Sevilla.*

La última obra de la escultura catalana, de tradición gótica, es el San Jorge de plata de la capilla de la Generalidad, hoy en el Museo de Barcelona (fig. 671). El santo griego de Capadocia se ha convertido en un ciudadano catalán, que acaba de disfrazarse con armadura y no conoce aún el manejo de la lanza con que trata



Fig. 673. — San Miguel. Estatua policromada de tierra cocida. Obra de Pedro Millán.

de rematar á la horrible alimaña que se retuerce á sus pies.

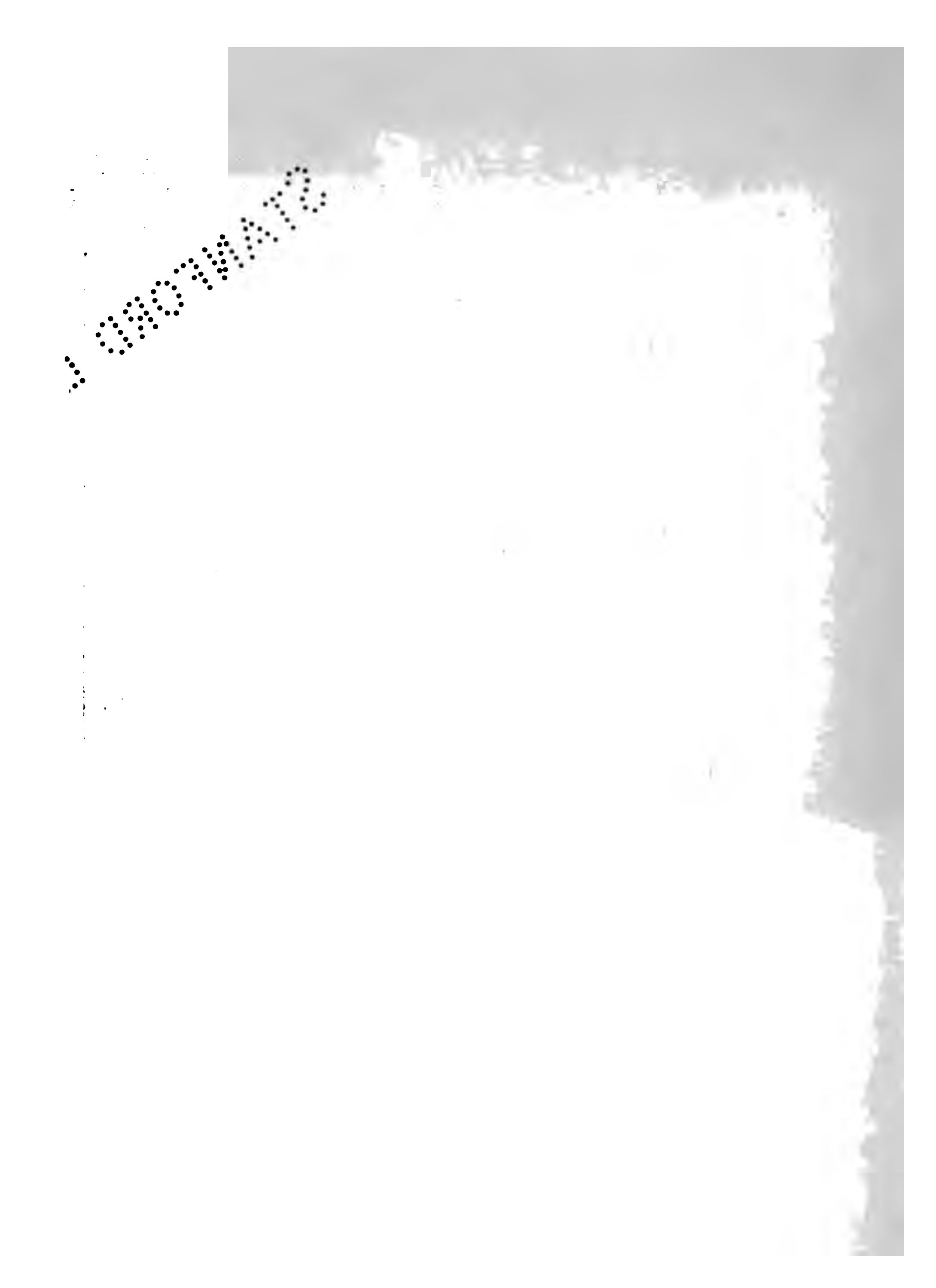
En Castilla, incendiado el Archivo Real y casi inaccesibles los de las catedrales, escasean los datos documentales, que procuran los inagotables registros del Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. Una primera escultura gótica en Castilla, independiente de las estatuas de las catedrales, sería la famosa Virgen de las Batallas, que se supone llevaba consigo San Fernando y hoy se halla en el tesoro de la catedral de Sevilla (fig. 672 . Es de marfil y muy española, por su tipo y por su manto. Una Virgen más francesa ya es la del tesoro de la catedral de Toledo. Castilla permanece bajo el influjo francés hasta mediados del siglo XV. Entonces toma interés extraordinario el arte flamenco y borgoñón, que puede decirse encuentra en España una nueva patria. De este fanático entusiasmo de Castilla por el arte borgoñón, hablaremos en otro capítulo; aquí sólo reproducimos una estatua todavía castellana, pero que empieza ya á señalar la influencia de la escuela de Borgoña: el bellísimo San Miguel de talla, de Pedro Millán, que había pertenecido á la colección Cabot y que también ha emigrado recientemente al extranjero (fig. 673).

En pintura ocurre el mismo fenómeno que hemos señalado en la escultura. Escasean las noticias documentales de pintores del centro de la península; los mismos cuadros y retablos góticos castellanos han desaparecido en su mayor parte, substituídos por las telas gloriosas de los grandes pintores castellanos de los siglos XVI y XVII.

Debemos mencionar, no obstante, las obras de los hábiles miniaturistas que



Fragmento de una de las tablas del retablo de San Vicente de Sarriá. *(Museo de Barcelona).*



en tiempo de Alfonso el Sabio trabajaban en los códices de las Cántigas, en el libro del Ajedrez y en la ilustración de sus crónicas y tratados científicos.

La Biblioteca del Escorial posee dos ejemplares de las Cántigas con abundantes ilustraciones. El rey sabio tenía á su alrededor un cenáculo de hombres de todas procedencias; en los prólogos de sus obras menciona á los árabes y judíos que le auxilian en sus compilaciones astronómicas y geográficas. Pero en la corte de Sevilla debían conocerse también las últimas producciones literarias y artísticas de la Europa gótica. Sus *Cántigas* tienen algunos asuntos tomados de un libro francés de *Laudes* de la Virgen María, y en sus historias generales, Alfonso X recogía datos de fuentes italianas y francesas contemporáneas. Junto á su persona tenía pintores y miniaturistas árabes y persas, sin duda alguna, pero el escribano mayor del rey, ó jefe de su taller de manuscritos, según consta en una crónica del Vaticano, era un tal Martín Pérez de Maqueda, nombre muy español, como españoles parecen ser sus auxiliares (fig. 674).



Fig. 674. — Miniatura de las *Cántigas de Alfonso el Sabio.*

Después de este grupo de pintores y escultores de la corte del rey sabio, que él mismo nos da á conocer en sus escritos, hubieron de transcurrir dos siglos durante los cuales no aparecieron en Castilla más que obras sueltas y de poca importancia; pero en el siglo XV llegan ya con frecuencia al país pintores italianos, como Starnina y el maestro Nicolás Florentino, autor de los frescos de la catedral de Salamanca.

En Cataluña, la conservación de los documentos de los archivos ha ido acompañada muchas veces de la conservación de las propias tablas y altares góticos á que hacen referencia los documentos, debido ello, sin duda, á la poca ó ninguna parte que el país catalán tomó en el Renacimiento. Así hoy, después de varios años de investigaciones, tenemos la serie casi completa de pintores catalanes desde principios del siglo XIV. El primer pintor catalán de esta época, que es algo más que un simple nombre hallado en los documentos y de cuya obra poseemos algún resto, es el artista de Barcelona, Ferrer Bassa, de quien se sabe iluminó un ejemplar del código de los *Usajes* para el rey Jaime II. El manuscrito de Ferrer Bassa ha desaparecido, pero existen otros códices de la misma época que dan idea de las corrientes de la miniatura catalana del tiempo de este pintor;



Fig. 675.—Miniatura del Libro de los Privilegios. *Palma de Mallorca.*

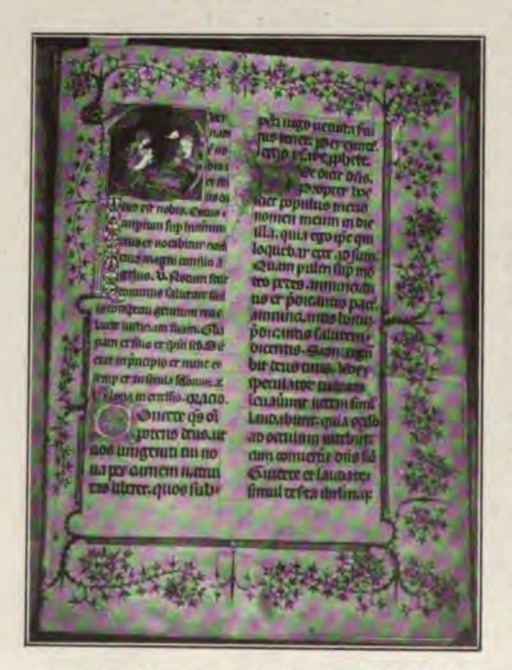


Fig. 676.—Misal mayor de San Cugat del Vallés. *Archivo real de Barcelona.*

reproducimos como muestra el bellísimo frontispicio del Libro de los Privilegios de Mallorca, tan levantino, obra de Romeu Despoal (figura 675), y una de las hojas del misal mayor de San Cugat, con las finas filacterias enroscadas características de la miniatura francesa de la época (fig. 676).

Ferrer Bassa, con su personalidad poderosa, debió acabar con esta vacilación. No es un gran maestro en el dibujo; sus frescos son á veces de una incorrección infantil, pero había viajado por Italia y conocía el repertorio novísimo del arte italiano de Florencia y Siena (figura 677). Cuando en 1343 hubo de pintar la capilla de Pedralbes, debían estar húmedos aún los muros pintados por Giotto en Padua y Asís, en Roma y Nápoles. Es fácil que Ferrer Bassa viera en Nápoles las obras de Giotto, hoy desaparecidas, pero su predilección le lleva hacia la escuela de Siena, que si no era tan popular como la de Florencia, era más estimada de los delicados y finos conocedores de arte, como el Petrarca. La influencia de la escuela de Siena en la pintura catalana dura más de una centuria; es curioso recordar que, á principios del siglo XV, el rey Martín regala todavía á la catedral de Barcelona una Virgen sienesa.

A Ferrer Bassa sucede Jaime Serra, también de Barcelona, el cual fué llamado en 1365 por las monjas del Santo Sepulcro, de Zaragoza, y á éste, Pedro Serra, al finalizar el siglo XIV. De este último se conserva un retablo completo, en una capilla de la catedral de Manresa.

La escuela de Pedro Serra parece haber tenido tanta ó mayor extensión que la de Ferrer Bassa, pues



Fig. 677. — Frescos de Ferrer Bassa en Pedralbes. BARCELONA.

á él se le atribuyen hoy otros retablos que se habían supuesto de Borrassá antes que el archivero de Manresa pudiera comprobar documentalmente que fué Pedro Serra el autor del retablo de su catedral. Al propio Serra se atribuyen hoy el retablo de Sant Llorens dels Morunys y el de Todos los Santos, de San Cugat del Vallés. Es un artista todavía lleno de entusiasmo por los tonos finos y suaves de la escuela de Siena; sus *Madonas* son jóvenes tiernas, que llevan un manto lleno de flores. Azules claros, y verdes y rojos transparentes, predominan sobre los fondos de oro; los ángeles de Pedro Serra son aún los compañeros de las Vírgenes de Ducio. Pedro Serra es un artista que trabaja hasta ya entrado el siglo XV, pero por su alma y estilo es todavía un pintor trecentista como Ferrer Bassa.

En el siglo XV, los pintores catalanes continúan dominados por esta influencia italiana, pero la escuela se va caracterizando de tal suerte, con sus fondos estofados en oro y sus composiciones típicas de retablos,



Fig. 678 — Plafón central del retablo de Perpiñán, atribuído á Borrassá. *(Museo de Nueva York)*



Fig. 679.—Pintura catalana del siglo xv, original de Luis Borrassá. *(Museo de Vich.)*



Fig. 680.—La Anunciación.
Pintura catalana del siglo xv. *(Museo de Vich.)*



Fig. 681.—San Pablo y San Esteban.
(Museo de Vich.)

que acaba por no depender directamente de ninguna otra corriente artística y hasta exporta en abundancia sus obras al extranjero. No fueron sólo Cerdeña y Sicilia, tierras entonces catalanas, las que recibieron las pinturas de Barcelona, sino también Pisa, y así la influencia de los cuatrocentistas catalanes llega hasta los pintores de la ribera nizarda.



FOT. CASTELLÁ

Fig. 682.— Pintura catalana procedente de Cardona.
(Museo de Barcelona)

Cronológicamente, el primer pintor catalán del siglo XV es Luis Borrassá, excelente colorista, del que no conocemos con seguridad más que una obra auténtica, el retablo de las monjas clarisas de Vich, hoy en su Museo Episcopal (fig. 679). Pero Borrassá debía tener un taller muy renombrado en Barcelona, pues recibía encargos hasta de Burgos, y su nombre aparece en contratos para ejecutar otros retablos y altares hoy desaparecidos.

Referencias de otros pintores catalanes cuatrocentistas abundan en los archivos y existen también no pocos retablos huérfanos de atribución, sin conocerse el verdadero autor, pero de varios artistas se conservan providencialmente las obras y los documentos de contrato. Así sabemos que Huguet es autor del retablo de San Pedro de Tarrasa, y que los Vergós, padre é hijo, debieron tener en Barcelona otro taller muy acreditado, pues se les puede atribuir una infinidad de obras importantes: el altar del gremio de maestros Curtidores, de Barcelona, y acaso el de San Vicente,



Fig. 683 —Concesión real de privilegios. Fragmento de retablo.
(Museo de Vich)



Fig. 684.—La Trinidad. *Retablo del Museo de Vich.*



Fig. 685.— Fragmento de uno de los retablos de Sarriá. *(Museo de Barcelona)*

de Sarriá (fig. 685 y lám. XXXI); el altar de la iglesia de San Antonio abad, de Barcelona, y el de la capilla real de Santa Agueda.

Los retablos catalanes tienen por lo común forma rectangular, alargada en su parte central, con un aditamento alto donde suele representarse la Crucifixión ó la Virgen rodeada de ángeles (fig. 679). En el cuadro central, otra vez la Virgen en escala mayor, si el altar le estaba dedicado, ó los santos patronos de la iglesia (figs. 680 y 681), y en su rededor las tablas que representan la leyenda evangélica, con los detalles de los apócrifos, ó la vida de los santos, según los relatos de la *Leyenda áurea*, de Jaime de Vorágine, que los pintores de este tiempo sabían de memoria. La influencia italiana persiste aún en ciertos fondos y en los colores, como en el fragmento del altar de Cardona, en el que, detrás de la escena de la adoración de los magos, vestidos con telas y armas árabes, se ven arquitecturas giotescas (fig. 682).

El carácter local se va acentuando: los burgueses y mercaderes catalanes que vemos en una tabla de Vich, de carácter profano (figura 683), aparecen en multitud cada vez mayor, retratados en las historias piadosas, rodeando á los verdugos y sayones (fig. 685); en los cuadros del Calvario ó del martirio de santos, como las dos anecdóticas figuras catalanas del retablo del maestro Alfonso, en San Cugat del Vallés (fig. 686), y en la interesante composición alegórica que se llama de *La Trinidad* y se halla en el Museo de Vich (fig. 684).

A mediados del siglo XV, la escuela catalana, que iba decayendo

con la repetición de los mismos temas, ve pasar una nueva influencia que hubiera podido darle todavía otro siglo de vida. Luis Dalmau, quien había de recibir el encargo de pintar el altar para la capilla del consejo municipal de Barcelona, va á Flandes por encargo del rey Alfonso V, y allí se entusiasma con las grandes obras de los hermanos Van Eyck, que tenían que revolucionar el mundo. Su Virgen de los Concelleres es una Virgen flamenca, de cabello rubio, ondulado (fig. 687); detrás de una arquitectura en *grisaille*, típica del arte de los Van Eyck, aparecen unos ángeles cantando, imitados de los Angeles-Cantores de Van Eyck, el altar ó retablo del místico cordero de Gante. Los concelleres de Barcelona, retratados de rodillas en el cuadro de Dalmau, adoran devotamente á María, sorprendidos no poco por la aparición exótica de aquella Virgen flamenca, tan distinta de la que solía aparecer en los retablos catalanes. Las enseñanzas de Flandes debían llegar á Cataluña también por conducto de Castilla, que ya hemos dicho recibió la substancia del arte flamenco borgoñón como si fuera su propia carne.



Fig. 686. — Degollación de un santo. *(Museo de Barcelona)*



Fig. 687.—La Virgen de los Concelleres. *(Museo de Barcelona)*

Un pintor de Córdoba, Bartolomé Bermejo, poseído de entusiasmo por la pintura de Van Eyck, vino á establecerse en tierras de levante á últimos del siglo xv. Por encargo de los canónigos de Barcelona hubo de pintar un cuadro de la Piedad, y otro para los de Vich, que representa la Santa



Fig. 689. — La Santa Faz. *(Museo de Vich)*

Faz (fig. 689); también debió pintar para el pueblo de Tous, en Valencia, un altar de San Miguel que ha pasado recientemente á Inglaterra.



Fig. 688. — San Vicente Ferrer y los donantes. *Retablo catalán de la colección Cabot.*

Pero Cataluña ya no tenía á fines del siglo xv la suficiente adaptabilidad y ductilidad de espíritu para asimilarse estas novedades del arte flamenco, como cien años antes se había asimilado el espíritu del arte italiano trecentista. La gente catalana, como fatigada y triste con la nueva dinastía, se encierra en una abstención moral, suicida, que debía durar cuatro largos siglos. Al nombre de Bermejo sucede otro más extranjero aún, el pintor del retablo de Santa María del Mar, un tudesco llamado Volguemut. Influencias del arte alemán se notan también en los retablos de Granollers, aunque poco asimiladas y sin carácter.

Valencia, como más joven y me-

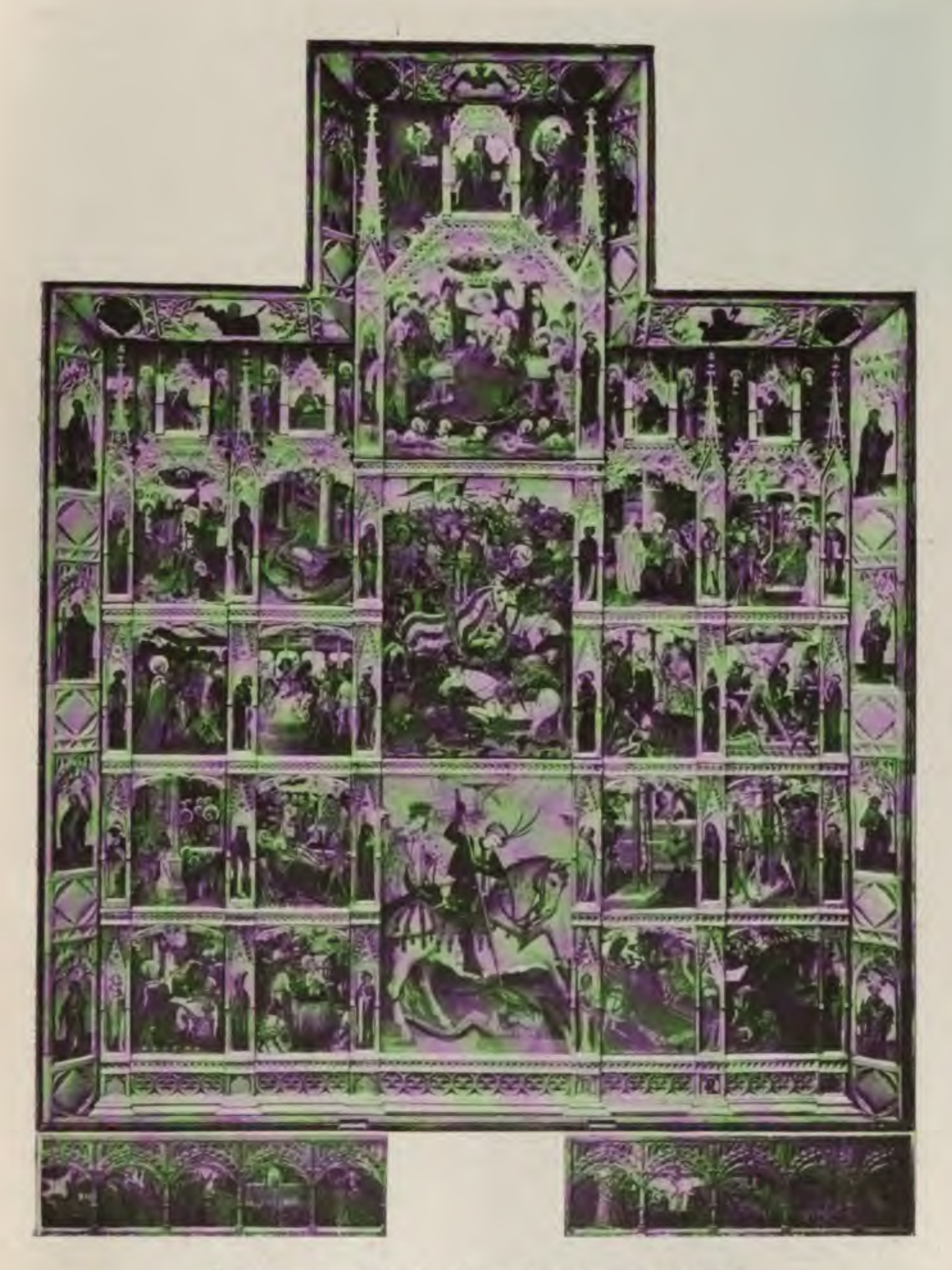


Fig. 690. — Retablo de San Jorge. Procedente de Valencia.
En el centro de la composición, aparece el Santo ayudando á un rey de Aragón en combate singular con un rey moro. *(Museo del South-Kensington)*



Fig. 691. — Una verja del claustro.
Catedral de Barcelona.

nos preocupada por los cambios dinásticos, fué la que recibió á fines del siglo XV el cetro del arte que había perdido Barcelona. Durante cincuenta años, los pintores valencianos hacen maravillas de color y de belleza en retablos que son catalanes aún por su iconografía y sus líneas generales. Los temas flamencos aparecen por todas partes; las nuevas figuras de la Virgen y del Padre eterno, creadas por los Van Eyck, repítense en Valencia, acaso con menos ciencia de la que poseía Dalmau, pero ciertamente con más arte é inspiración. Uno de estos retablos valencianos, hoy en el Museo del South-Kensington, de Londres, con la leyenda de San Jorge, muestra en el plafón central un combate entre moros y cristianos, en el que un rey de Aragón, protegido por el santo, que pelea á su lado, traspasa con su lanza á un rey moro (fig. 690). Diez y seis cuadros con la leyenda de San Jorge rodean este plafón y, en lo alto del mismo, se ve á la Virgen entre los ángeles y una representación del Padre eterno, muy flamenca por cierto, con la esfera

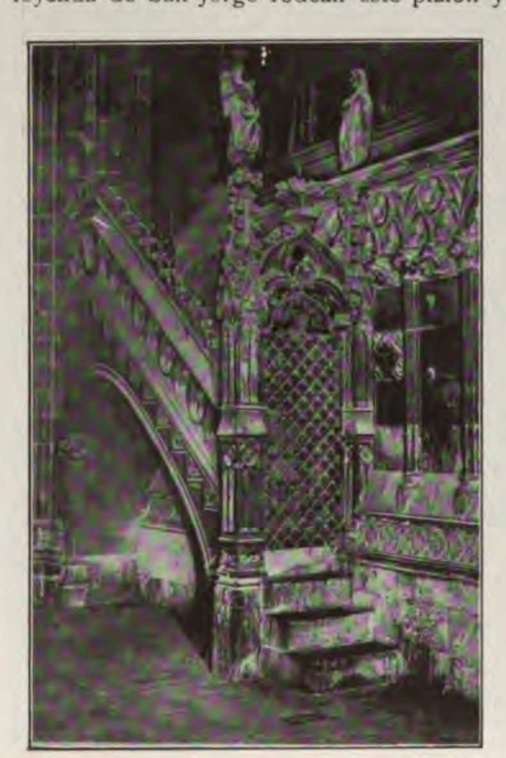


Fig. 692. — Reja de la escalera del púlpito.
Catedral de Barcelona.



Fig. 693. — Picaporte gótico.
(Museo de Vich)

de cristal en una mano. Ejemplos de este arte pseudoflamenco de Valencia, del siglo XV, se hallan también en el Museo de Nápoles; aquí reproducimos sólo la tabla con la imagen de un santo regional, el popular dominico San Vicente Ferrer, de la colección Cabot, de Barcelona (fig. 688).



Fig. 694. — Picaporte gótico. *(Museo del Cau Ferrat.)* SITJES.

Terminado este breve resumen con que hemos pretendido concentrar lo más principal acerca de la arquitectura, escultura y pintura en España durante los siglos XIII, XIV y XV, réstanos sólo apuntar algunas ideas acerca de las artes menores. Materia es ésta que exigiría un volumen aparte, y de hecho, libros especiales se han publicado ya sobre este tema, no agotándolo todavía, pues á cada momento aparecen nuevos datos en los archivos y nuevos objetos de arte van exhumándose, aumentando el material de que disponen los estudiosos. El primer manual moderno sobre las artes industriales en España, durante la Edad media y el Renacimiento, ha sido el titulado: *Spanish Arts*, escrito por D. Juan Riaño y publicado en Londres por el *South-Kensington*. El librito de Riaño es



Fig. 695.—Aldabón de la casa del Arcediano, de Barcelona. *Cau Ferrat.* SITJES.



Fig. 696. — Aldabón de la puerta principal de la catedral de Tarragona.





Fig. 697.— Candelabro de hierro de S. Pedro. TARRASA. Fig. 698.— Candelabro de hierro.

incompleto, trata casi únicamente de las comarcas castellanas, y en muchos detalles han sido rectificadas sus traducciones de inscripciones y completadas sus noticias en excelentes monografías, como la de Gestoso: *Diccionario de artistas sevillanos;* la titulada: *Toledo en el siglo* XVI; la *Guía de Granada*, de Gómez Moreno; los modernos trabajos de D. G. de Osma, y del mismo Gestoso, sobre cerámica, etc. Pero así y todo, la obra de Riaño da la pauta general y una idea regular de la actividad española en las artes menores durante los siglos medios.

La primera rama que escogemos para estudiarla, es la cerrajería, porque sus obras en llaves, clavos, bisagras, picaportes y rejas, constituyen muchas veces un complemento del arte monumental. Se conservan en la catedral de Sevilla dos llaves árabes famosas, que se supone son las mismas que fueron entregadas por los árabes cuando la toma de la ciudad por San Fernando. Una llave de forma aún romana existe en la Seo de Urgel; en Castilla, la ciudad de Segovia era parti-

cularmente famosa por las llaves que fabricaban sus cerrajeros. Las puertas estaban reforzadas con clavos; todavía hoy se ven muchas puertas guarnecidas con clavos de variadas formas en las ciudades de Castilla. Los herreros catalanes eran también famosos; en las rejas de la catedral de Barcelona hicieron verdaderas maravillas (figs. 691 y 692). Las puertas de la catedral de Tarragona conservan aún sus espléndidas bisagras y el picaporte que sostiene un dragón (fig. 696). Este mismo tema, más modestamente desarrollado, lo hallamos también en otro picaporte de la llamada casa del Arcediano, de Barcelona (fig. 695); otras veces el picaporte era sólo una anilla sostenida por una placa con adornos, aplicados en la misma puerta (fig. 694), ó tenía formas caprichosas, como el del Museo de Vich, adornado con la figura de San Jorge (fig. 693). Los cerrajeros catalanes, además de estas piezas ornamentales, fabricaron muebles, camas, arcas y candelabros; el duro metal lo labraban ellos como blanda cera y convertíanlo en flores delicadas.

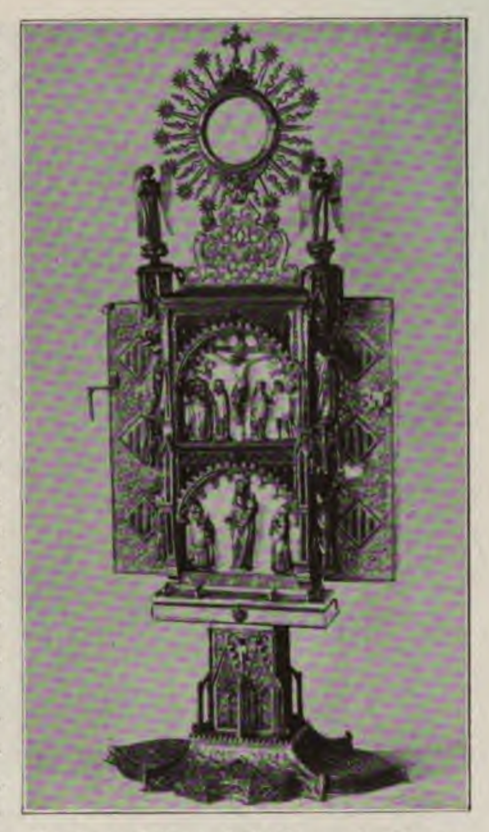


Fig. 699. — Relicario de los Corporales. Daroca.

La historia de la orfebrería en España ha sido también esbozada en un libro moderno incompletísimo, del barón de Davillier. Posteriormente se han publicado muchos documentos é inventarios que hacen referencia á joyas de los reyes y grandes magnates. En Castilla han desaparecido los libros de cuentas del archivo real (sólo la copia de uno del tiempo de Sancho IV se guarda en la catedral de Toledo), pero en Barcelona se conserva, no sólo el archivo de los reyes de Aragón, donde á menudo se hace referencia á encargos de joyas, sino también el archivo



Fig. 700.—Arca de los Corporales. Daroca.



Fig. 701.—Tapas de Evangelios. *Catedral de Vich.*



Fig. 702. — Custodia de la catedral de Gerona.

del tesorero ó racional, con sus cuentas anuales é inventarios de los bienes de los reyes y príncipes más allegados á la corona. En estos inventarios, las descripciones de joyas puntualizan los esmaltes y pedrería de cada pieza. Además de las joyas de uso personal, como cinturones y collares, abundan en los inventarios reales las joyas puramente decorativas, para adorno de las cámaras, como Castillos de amor, árboles encantados, leones y animales con resortes y mecanismos de relojería y divisas alegóricas.

Estos tesoros de la casa real de Aragón han desaparecido ya, y sólo quedan las joyas litúrgicas de las catedrales. Una de las piezas más importantes de la orfebrería catalana del siglo XIV es el relicario donde se guardan los Corporales de Daroca, teñidos en sangre milagrosamente, desde el tiempo de la conquista de Valencia. Fué el rey Ceremonioso quien mandó labrar esta joya, haciendo diversas colectas entre sus cortesanos para que pudiera llevarla á debido término su joyero Pedro Moragues (fig. 699). El relicario tiene forma de custodia rectangular, con un relieve de figuras de plata en la parte posterior que representa la Crucifixión y debajo María, entre el rey y la reina, como orantes. En el frente, dos puertas esmaltadas, con el escudo de Aragón, se abren y cierran para dejar ver la reliquia; las hostias se guardan en una arquilla con esmaltes y relieves repujados (fig. 700).

Entre las custodias góticas de la región catalana citaremos la de Gerona, obra de un tal Francisco Artado, en 1430, que remata con una serie de pináculos y pequeños contrafuertes de excelente estilo (fig. 702). Por lo demás, objetos de orfebrería de estos siglos góticos se conservan aún en la mayoría de las iglesias españolas: la catedral de Vich posee un evangeliario con tapas de plata repujada (figu-

Fig. 703. — Copón esmaltado. *(Museo de Vich)*

ra 701); la de Seo de Urgel el bellísimo cáliz esmaltado de Tabérnoles, abundando también las cruces y los copones para las hostias (fig. 703), algunos con esmaltes y las armas de los donantes.

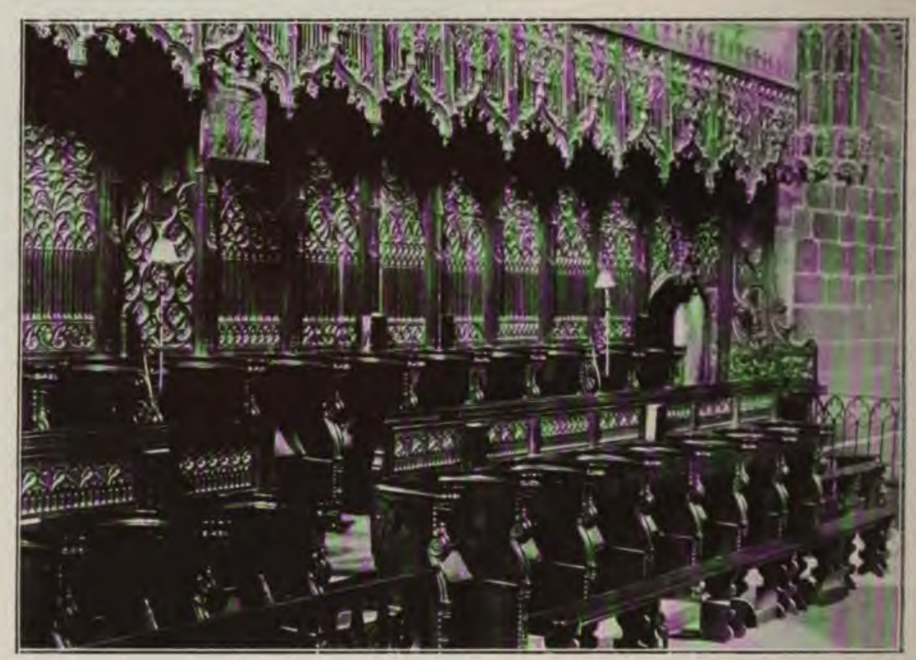


Fig. 704.— Silla de montar, de marfil, del rey Don Pedro II. *(Museo del Louvre.)* París.

Los gremios de estas artes menores, durante la Edad media y el Renacimiento, formaban cuerpos cerrados ó corporaciones, siendo preciso, para ingresar en ellas, sufrir largo aprendizaje y someterse á una prueba ó examen final. Consérvanse en Barcelona los libros del gremio de plateros á partir del siglo xv, donde los candidatos, antes de ingresar en la corporación, dibujaban cada uno una joya. Un álbum de dibujos, aunque posterior, se conserva en Sevilla del gremio de los plateros. Por las noticias que tenemos del citado platero de Barcelona, Pedro Moragues, sabemos que éste, no sólo ejecutaba encargos de orfebrería como la custodia de Da-



Fig. 705. — Marfil gótico. *Procedente de Vich.*



FOT. DELGADO

Fig. 706. — Sillería del coro de la iglesia conventual de Santo Tomás. AVILA.

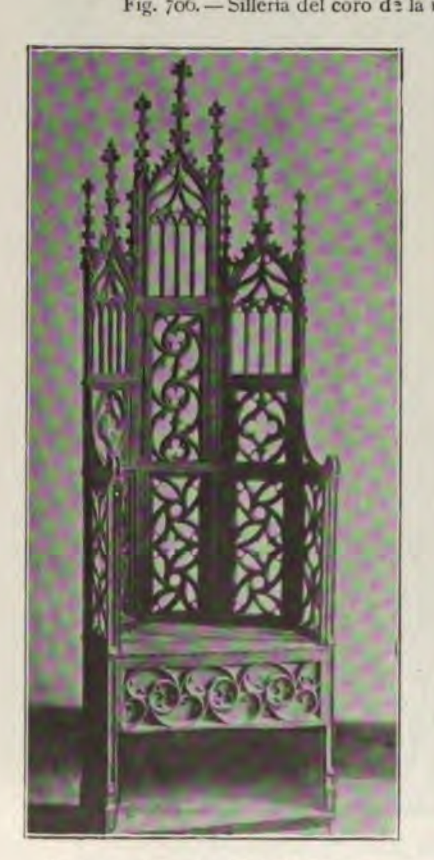


Fig. 707. — Silla abacial de la Cartuja de Valldemosa. *Mallorca*.



FOT. MAS.

Fig. 708. — Trono del rey Martín, que sirve de peana á la custodia de la catedral de Barcelona.

roca, sino que era también llamado para obras importantes de escultura, como los panteones de Poblet y otros sepulcros de Zaragoza. En los trabajos delicados de los marfiles, escultores y plateros imitaron las obras francesas, pero, en Cataluña, tuvieron también un carácter nacional. Se conserva en el Museo de Madrid un tríptico aragonés, que la tradición supone perteneció á Don Jaime el Conquistador. Un bellísimo díptico con escenas de la Pasión, que debe proceder también de Cataluña, está hoy en el Escorial. Ambos marfiles pueden relacionarse por sus detalles iconográficos con un marfil de Vich, hoy desaparecido, que reproducimos en la fig. 705 y es evidentemente catalán.



Fig. 709.—Arcón gótico de Manacor.

Pero el objeto más importante labrado en marfil, en Cataluña, debió ser la silla de montar de un rey de Aragón que posee actualmente el Museo del Louvre (fig. 704). A nuestro juicio, hubo de pertenecer al propio rey Don Pedro II, el conquistador de Sicilia. En el centro, el águila del imperio, símbolo del partido gibelino, con la liebre güelfa entre las garras, sostiene encima de la corona dos banderolas, una de Aragón y otra de Sicilia. De los dos jinetes combatiendo, el de la derecha lleva en el escudo las armas de Sicilia; los pequeños guerreros de la orla, que alternan con grupitos semiclásicos del mito de Hércules, llevan las armas de Aragón. El trabajo es evidentemente del siglo XIII; la ornamentación de la orla recuerda las archivoltas decorativas de las puertas de Agramunt, Lérida y Valencia, y la silla de Roda. Sólo á un monarca podía pertenecer semejante obra de arte con la alegoría política del águila y la liebre, y este rey de Aragón y de Sicilia no pudo ser otro que Pedro II, porque á su muerte volvieron á separarse las dos co-



Fig. 710.—Arcón gótico del antiguo palacio real de Mallorca.



Fig. 711. — Arcón del siglo XIV. (*Museo de Vich.*)

ronas, que ciñeron sus dos hijos. El mismo tema caballeresco del torneo parece adecuado á la fisonomía moral de aquel rey romántico, que, según la frase del Dante, *d'ogni virtu porto cinta la corda...*

Para terminar habremos de decir algo de los muebles y tejidos. Los inventarios de los siglos góticos describen minuciosamente objetos suntuarios, como camas, sillas, arcones, etc., de los que conservamos muchos ejemplares. Entre los muebles litúrgicos, hemos de citar primeramente los coros de las catedrales, espléndidos por toda España. Muchos de ellos son ya del Renacimiento, sobre todo en Castilla, ó por lo menos del período de influencia borgoñona, como el de la catedral de León. Reproducimos una de las más antiguas sillerías de coro del centro de la península, la de la iglesia conventual de Santo Tomás de Avila, que parece fué concluída en 1493 (fig. 706). Tiene en sus extremos dos sillas mayores, que se supone estaban destinadas á los Reyes Católicos, cuyas armas y monogramas se ven en el respaldo. El coro de la Seo de Zaragoza es también del siglo XV, así como el de la Cartuja de Miraflores; en las tierras de Levante, el de Tarragona es del año 1478 y el de Barcelona fué empezado hacia la mitad del siglo XV por Matías Bonafé y terminado unos cuarenta años más tarde por dos alemanes, Miguel Locher y Juan Federico, que hicieron los remates y pináculos de las sillas.



Fig. 712. — Caja de cobre repujado. (*Museo de Vich.*)

Altares góticos y armarios litúrgicos de este tiempo se conservan aún muchísimos en las iglesias y sacristías de España. Reproducimos dos bellísimas muestras de sillas ó tronos: el del abad de la Cartuja de Valldemosa, cerca de Palma de Mallorca, calado en madera (fig. 707), y el trono de plata del rey Martín, que hoy sirve de pedestal á la custodia de la catedral de Barcelona (fig. 708).



Fig. 713. — Cajita para joyas. (*Museo de Barcelona.*)

Se conservan innumera-

bles arcones castellanos de los siglos XIV y XV. Citaremos como curiosidad el cofre del Cid, en la catedral de Burgos, con clavos y refuerzos de hierro. Otros cofres por el estilo de los siglos góticos, adornados con medallones y escudos, guardan muchos museos y aun casas particulares (fig. 711).

En Cataluña, las arcas ó cofres tienen forma típica, con unas fajas de calados que dividen el frente del cofre en tres plafones, donde se pintaban escudos y aun escenas sagradas y profanas. Son también interesantes las cajitas para joyas y documentos, algunas forradas con planchas de cobre batido. Para acuñar estas planchas disponíase de pocos moldes, y así se repetían los temas, en general amorosos, con una divisa como la de: *Amor, mercé si us plau*, del Museo de Vich, ó la que lleva otra caja de este tipo de la iglesia de Cominges: *Per amor de Madona me combat ab aquesta vib*[o]*ra* (figuras 712 y 716).



Fig. 714.—Mitra bordada. *Museo de Vich.*

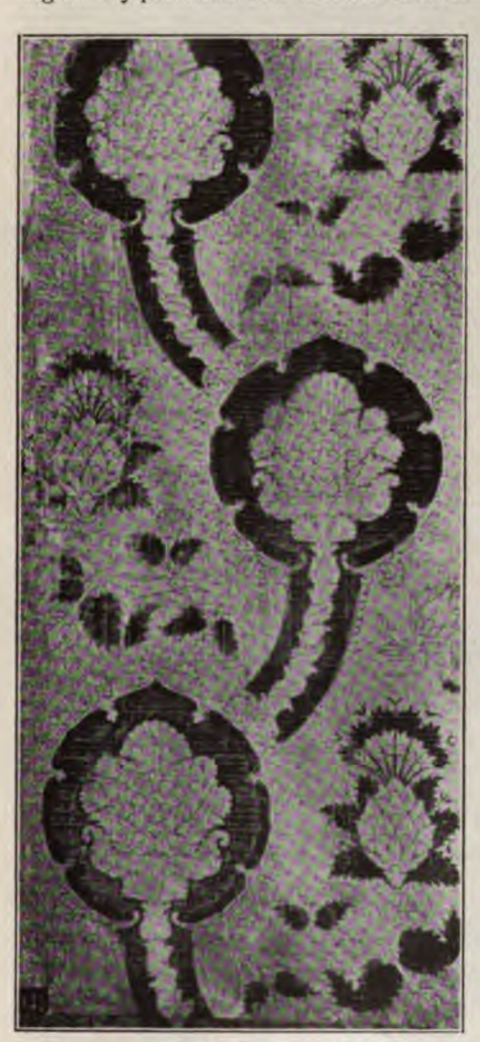


Fig. 715.— Brocado de terciopelo. Siglo XV.

Otro tipo de cajitas para joyas es el decorado con relieves de yeso policromado, que debían ejecutarse en Barcelona, pues algunos llevan las figuras del tirano Decio y Santa Eulalia, patrona de la ciudad (fig. 713).

En los inventarios de los siglos góticos descríbense con frecuencia los ricos tejidos que poseía la nobleza, capas, vestidos ó telas de precio. Algunos debían ser labrados en España, pues llevan las armas de Castilla y León, y sabido es que los árabes y muzárabes andaluces tejían telas para los cristianos. Bellos bordados se hacían también (fig. 714), y se recibían los mejores productos del extranjero, bordados ingleses, tapices de Flandes y terciopelos ita-

lianos, de los que se hace mención en los inventarios (fig. 715). Algunos de estos productos fueron imitados luego, y durante los siglos XV y XVI las fábricas de Sevilla, Valencia y Córdoba figuran á la cabeza de las mejores de Europa.

Resumen.— El arte gótico, en España, fué importado de Francia y asimilado pronto con excepcional perfección. Las catedrales de León, Burgos y Toledo son ejemplos de pureza de estilo y monumental disposición. Los prelados y magnates españoles rivalizaron en el estudio de las obras extranjeras para llegar á la creación de los tipos de construcciones monumentales, á las cuales contribuyeron también los monjes del Cister. Las relaciones del condado de Barcelona con el Languedoc y la Provenza determinaron en el reino de Aragón, que comprendía también Cataluña, Valencia y Baleares, el tipo de los edificios góticos de los siglos XIII y XIV. Las catedrales españolas conservan casi todas sus claustros adheridos á las mismas. En la confederación catalano-aragonesa, las iglesias suelen cubrirse con azoteas planas y los contrafuertes son interiores, lo que les da un sello especial. En la arquitectura civil, adviértese en el centro de la península la influencia árabe, pero conserva su estilo puro la escuela catalano-aragonesa; nótese la diferencia entre las puertas del hospital de la Latina, de Madrid, y del Consejo municipal, de Barcelona. Las Lonjas de Mar, pórticos y hospitales, los palacios reales y algunas casas particulares, son ejemplos muy notables. En arquitectura militar, no se hallan los tipos valiosos de las ciudades francesas de Aviñón y Aguas-Muertas, ni Carcasona, pero imponen todavía algunas torres de los antiguos recintos de Valencia, Poblet y Perpiñán. Quedan algunos castillos y casas señoriales en los reinos de Castilla y Aragón. El arte funerario da ejemplo soberbio con los sepulcros de Santas Creus y los ya destruídos de la catedral de Sevilla, obra más bien de orfebrería. El tipo de hornacina es también muy corriente, como la sepultura de D. Juan de Padilla, en Burgos. La escultura ornamental es de imitación francesa, pero son artistas del país los que llegan á crear ciertos tipos nuevos. Es muy notable la estatua policromada conocida por *el Carlomagno* de Gerona. En pintura, escasean las noticias documentales de los pintores del centro de la península; en cambio, se conservan esos datos en Cataluña, y los nombres de Ferrer Bassa, Jaime Serra, Pedro Serra y Luis Borrassá son citados en varios documentos. Los retablos catalanes forman escuela; Luis Dalmau visita Flandes y trae á España la influencia de las obras de Van Eyck en la célebre Virgen de los Concelleres. El pintor cordobés Bartolomé Bermejo, por otra parte, experimenta igual influencia. Las artes menores alcanzan en esta época excepcional desarrollo: la cerrajería, la orfebrería merecen estudio detenido; las corporaciones locales de orfebres y cerrajeros se organizan con notable perfección. Los marfiles nos muestran obras tan delicadas como la silla de montar del rey Don Pedro II.

Bibliografía. — CAVEDA: *Historia de la arquitectura española.* — STREET: *Gothic Architecture in Spain.* — *Museo español de antigüedades.* — LAMPÉREZ: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad media*, 1908. — DURRIEU: *Manuscrits espagnols.* Artículos: *Bibliotheque de l'Ecole des Chartes*, 1903. — GÓMEZ MORENO: *Guía de Granada.* — ZARCO DEL VALLE: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas artes en España.* — SAMPERE Y MIQUEL: *Los cuatrocentistas catalanes*, 1906. — TRAMOYERES: *Luis Dalmau*, 1907. — J. RIAÑO: *Spanish Arts.* — DAVILLIERS: *Recherches sur l'Orfevrerie en Espagne.* — GESTOSO: *Diccionario de artífices sevillanos.* — G. OSMA: *Azulejos sevillanos del siglo XIII*, 1902. — L. WILLIAMS: *The Arts and Crafts of the Older Spain*, 1907.

Revistas. — *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* — *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid. — *Anuari de l'Institut d'Estudis catalans.* — *Revista dels Estudis universitaris catalans*, Barcelona. — *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Valladolid. — *Bolletí de la Societat arqueológica luliana*, Palma de Mallorca. — *El Archivo*, Valencia. — *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.* — *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona.



Fig. 716.—Caja catalana forrada con planchas de cobre. *Iglesia de San Beltrán de Cominges.*



FOT. ANDERSON.

Fig. 717. — Palacio ducal. VENECIA.

CAPÍTULO XVIII

EL ARTE GÓTICO EN ITALIA: VENETO Y LOMBARDÍA; ITALIA CENTRAL.
LOS CASTILLOS GÓTICOS DE FEDERICO II. — EL ESTILO GÓTICO DE LAS CASAS DE ANJOU
Y ARAGÓN, EN EL NAPOLITANO Y LA SICILIA.

ITALIA aparecía hasta hace poco como la nación de Europa que más se había resistido á la invasión del estilo gótico francés. Las tradiciones clásicas, en el suelo de la península, nunca se perdieron por completo; en los siglos más obscuros de la Edad media subsistían latentes las formas romanas, esperando el momento oportuno para dar señal de vida. Así fué que la generalidad de los estudiosos llegaron á creer que el arte gótico había pasado por Italia sin dejar más huella que algunos monumentos aislados, que podrían calificarse de importación, y que todas las veces que el gusto nacional se manifestó con alguna fuerza, intentó sólo descaracterizar las formas góticas que llegaban del otro lado de los Alpes. Los artistas del Renacimiento, con sus reconstrucciones de los monumentos medioevales, contribuyeron por su parte á desfigurar los edificios góticos que poseía Italia. En los tratadistas del siglo XV y XVI se advierte la misma preocupación por huir de las formas de la Edad media: los arquitectos y escultores debían trabajar de día y de noche estudiando las reliquias de la antigüedad clásica, pero apartando la vista, para prevenir el contagio, de las bárbaras formas del estilo gótico ó *tudesco*. No obstante, hoy se ve que, á su manera, Italia par-



Fig. 718. — Fachada lateral del palacio ducal. VENECIA.

ticipó también de aquella gran corriente del estilo gótico occidental. A medida que van siendo conocidos los monumentos secundarios de provincias, se va observando que hay en Italia zonas importantes de penetración de los estilos del otro lado de los Alpes. Mientras fueron estudiados solamente los edificios famosos de las grandes ciudades, no había otra catedral enteramente gótica que la de Milán ni otro *caso* de importación que la iglesia alta de San Francisco de Asís, pero, por lo común, Italia se resistía á estas formas, que no se avenían con sus gustos nacionales. Las opiniones han cambiado mucho estos últimos años, debiéndose primeramente al más exacto conocimiento que de su repertorio monumental tienen los estudiosos italianos, y también á los trabajos de las escuelas arqueológicas extranjeras de Roma, principalmente de dos ilustres miembros de la escuela francesa: M. Enlart y M. Berteaux, el primero de los cuales ha puesto en evidencia lo mucho que influyeron en las construcciones de la Edad media italiana las escuelas de los monjes cistercienses de Fosanova, Vercelli y San Galgano; y el segundo, M. Berteaux, ha demostrado la influencia de los maestros franceses laicos en la Italia meridional durante los emperadores de la casa de Suabia y después bajo la dinastía napolitana de la casa de Anjou.

La última importación de las formas góticas en Italia es la que se verifica en el siglo XV, al recobrar la Sicilia y Nápoles los príncipes de la casa de Aragón. Los arquitectos catalanes y mallorquines van á Sicilia y á la Italia meridional como á tierra propia; pintores y escultores valencianos trabajan en Palermo y Nápoles para obispos y magnates españoles que allí residen.

Estudiaremos sucesivamente las diferentes manifestaciones del arte gótico en Italia; aunque á causa de la gran variedad de las escuelas no será posible seguir un orden cronológico, sino topográfico, empezando por el ángulo Nordeste, en Venecia, seguiremos por la Lombardía á Toscana y la Italia meridional.

El más notable monumento de esta época, en Venecia, es el palacio ducal,

construído al lado de San Marcos (fig. 717). La residencia del gobierno de la república ocupaba aquel lugar desde muy antiguo; ya en el siglo IX, el dux Partecipazio edificó el primer palacio, que, incendiado en 996, fué reconstruído por Pedro Urseolo. Más tarde hubo de ser reedificado otra vez, después de un segundo incendio en el siglo XII, pero no adquirió su aspecto actual hasta las restauraciones dirigidas por los maestros venecianos del siglo XIV. La obra duró varias generaciones; diferentes nombres de arquitectos directores de los trabajos se suceden en los registros, pudiendo atribuirse á varios de ellos determinadas partes del monumento. El palacio ducal tiene forma cúbica, es como un gran bloque de mármol bellamente dorado por el sol. La planta baja y el piso principal tienen una galería ó pórtico exterior; más arriba, el muro liso, con sólo grandes ventanales espaciados en el paramento, presenta una decoración de bloques de mármol rojos y blancos (figs. 717 y 718). Ningún otro edificio conocemos que se parezca al palacio ducal de Venecia; todo está en él maravillosamente dispuesto: la relación con el ambiente general de la ciudad; su enlace con la iglesia de San Marcos por medio de un pequeño cuerpo entrante, donde está la famosa puerta de la Carta; sus patios y fachada posterior, ya del Renacimiento, pero que no desdicen del conjunto del edificio.



Fig. 719. — Palacio Fóscar. VENECIA.

De esta misma época son varios palacios particulares de Venecia, que repiten la disposición de fachadas de varios pisos de los palacios bizantinos, aunque ya con las formas góticas, como los de Contarini, Giustiniani, Pisani, Dándolo y Fóscari (fig. 719), y muchas de las iglesias de la ciudad, algunas construídas de ladrillo, al estilo de Lombardía, como la de Santa María Gloriosa *dei Frari* y la de los Santos Juan y Pablo.

Sin embargo, la obra arquitectónica más importante de Lombardía, la catedral de Milán, es toda de mármol. Es una obra tardía, ya de decadencia, y que hasta en el momento de construirla excitaba la curiosidad, pues se levantaba cuando ya por toda Italia crecía el entusiasmo por el Renacimiento. Mandó erigirla el conde Juan Galeazo Visconti, y el primer director, según parece, un tal Simón de Orsénigo, consta que ejercía su cargo de maestro de la obra desde 1386. Durante ciertas épocas hubo como directores arquitectos franceses, como Buenaventura de París, que era el *ingegniere* de la catedral en 1388, y sobre todo alemanes, como Enrique de Ensingen y Enrique de Gmunden, que eran los maestros de la obra hacia fines del siglo XIV. Después toman otra vez su dirección los italianos, dirigidos por Felipe de Organi, pero el conjunto del edificio quedará



Fig. 720. — Vista exterior de la catedral. MILÁN.

con un carácter gótico predominante, muy gótico y muy alemán en todos sus detalles. La catedral tiene cinco naves longitudinales y tres en el crucero; interiormente produce un efecto extraño, porque todas estas naves, de diferentes anchuras, tienen casi una misma altura y además han sido decoradas con raras pinturas en *grisaille*. En el crucero se levanta una alta linterna, como una torre de agujas y pináculos superpuestos (fig. 720); los contrafuertes rematan también en altos pináculos coronados por esculturas de santos (fig. 721). La catedral de Milán es el resultado de un esfuerzo tardío, llevado á cabo sin entusiasmo y sin fe; á pesar de todo, su masa es tan colosal y tiene tanta personalidad, aun por su misma falta de espíritu en los elementos y detalles, que no se parece á ninguna otra catedral de Europa. Por ejemplo, durante la noche ó vista desde lejos, cuando no se pueden apreciar bien las formas monótonas de sus contrafuertes y sólo se distingue la blanca montaña de mármol labrado que parece escalar el cielo, es cuando más impresiona el conjunto de la catedral de Milán.

Este enorme monumento no hizo escuela en Lombardía; es un edificio aislado y su imperio acabó con los Visconti, la familia tan pronto extinguida de los duques de Milán; el último de ellos, como dice el comentario de la crónica, «mientras vivió, nunca cesó de construir». A los Visconti suceden los Sforza, más jóvenes, y éstos aceptan al punto sin vacilar las formas del Renacimiento. La Cartuja, entre Milán y Pavía, comenzada por los Visconti en 1473 y concluída en

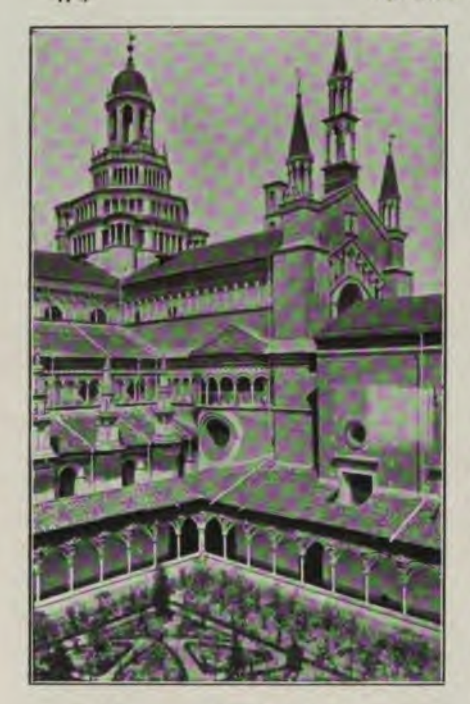


FOT. BROGGI

Fig. 721. — Contrafuertes de la catedral de Milán.

tiempo de los Sforza (fig. 722), tiene un carácter bien determinado del Renacimiento.

En el Norte de Lombardía, en la región de los lagos, las formas góticas apenas llegaron á penetrar, por el hondo recuerdo que allí persistía de los maestros lombardos comacinos. La catedral de Como es un ejemplo de estos monumentos híbridos, donde hubieron de penetrar los estilos del Renacimiento cuando toda-


Fig. 722. — Cartuja de Pavía.

vía duraba el gusto por las formas románicas (fig. 723).

En el Piamonte sucede lo mismo, tanto en las iglesias rurales como en los innumerables castillos que se conservan de esta época, sobre todo en la región de Montferrato. Es curioso, por ejemplo, que en la capital, Turín, no haya un solo monumento gótico; también resulta interesante el gran uso que se hace de la policromía mural en las obras de ladrillo, no sólo en el interior sino en el exterior de los edificios, cubiertos del todo con dibujos, escaques, reticulados y orlas, encuadrando las escenas piadosas y los santos (fig. 724). Debemos citar como típicos los mausoleos de grandes aventureros y capitanes de Milán y Verona, con la estatua ecuestre del difunto. El monumento de Barnabas Visconti tiene la urna marmórea sostenida por doce columnas; al lado del caballero, hay dos figuras alegóricas que recuerdan sus principales cualidades: la Justicia y la Fortaleza (fig. 725). Los mausoleos de los señores de


Fig. 723. — Fachada de la catedral de Como.


Fig. 724. — Iglesia del valle de Aosta.



FOT. ANDERSON.
Fig. 725.—Sepulcro de Barnabas Visconti. *(Museo Arqueológico).* MILÁN.



FOT. ANDERSON.
Fig. 726.— Monumento funerario de Cansignorio Scalígero. VERONA.

Verona son más complicados todavía: tres de ellos se hallan en el ángulo de una pequeña plaza, rodeados por una bellísima verja de hierro. El primero es el del fundador de la casa, llamado por sobrenombre *el Gran Can*. Encima de un sencillo monumento se levanta la estatua ecuestre del terrible capitán, como agitado todavía de bélico furor. Sus sucesores tienen ya sepulturas más complicadas, con una triple superposición de pináculos y la efigie militar también á caballo, dominando el conjunto (fig. 726).

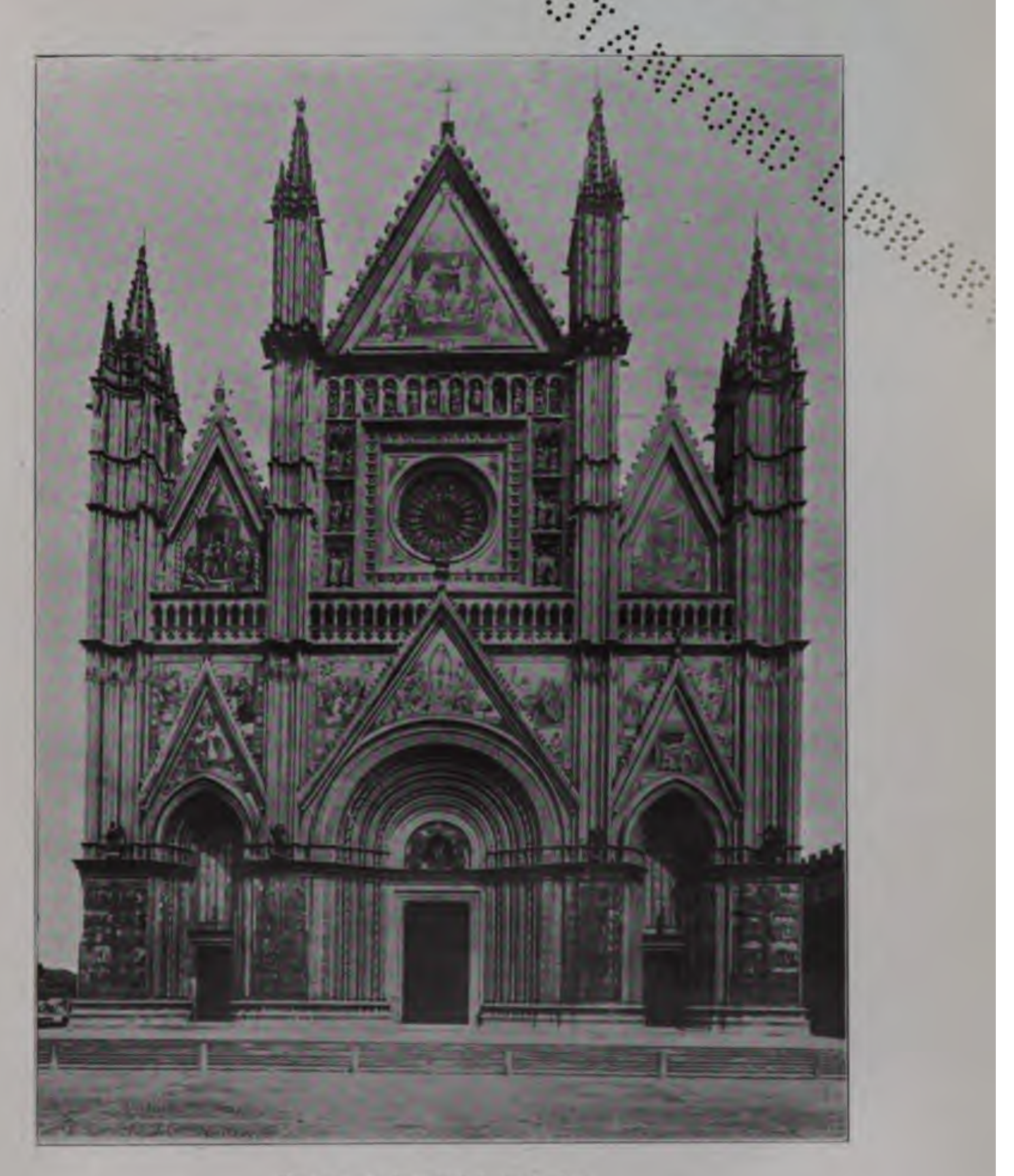
En la Toscana, los cistercienses fundaron la famosa abadía de San Galgano, de la que hoy apenas queda más que la iglesia en ruinas, sin la bóveda gótica que la cubría, cuya disposición puede comprenderse por los pilares y los arranques de los muros. Los monjes de San Galgano son los que dirigen la obra de la catedral de Siena, según consta en los documentos publicados por Milanesi. Esto es más importante, porque, á pesar de su estructura gótica, la catedral de Siena, revestida de mosaicos y decorada por los más renombrados escultores de la época, como Juan de Pisa y sus discípulos italianos, parece á primera vista un monumento del arte local, en que no hayan intervenido para nada los gustos y los conocimientos del estilo de los monjes franceses. No presenta al exterior los contrafuertes que tanto caracterizan á las iglesias góticas; sus fachadas están adornadas con fajas de revestimiento de mármoles del país: el blanco de Carrara



Fig. 727. —Fachada de la catedral de Siena.

y el verde de Prato. Las mismas fajas blancas y obscuras decoran el interior (fig. 728). En el crucero hay una cúpula construída ingenuamente, pero en todo el resto de las naves las bóvedas de crucería están sostenidas por góticos aristones. Es decir, en las partes constructivas predominan los principios góticos de los cistercienses, mas para la decoración se llama á los maestros laicos del país, Juan de Pisa con su hijo Andrés y su discípulo Arnaldo. Más tarde la fachada principal se reviste aún de preciosos mosaicos en los que triunfalmente imponen sus maravillas de colores los pintores italianos de los primeros siglos del Renacimiento, pero la estructura del edificio es gótica y de estos principios constructivos aprenden, acaso sin quererlo, los italianos.

La catedral de Orvieto, que se levanta después en los estados de la Iglesia, repite la disposición de la de Siena; también en ella su magnífica fachada de mosaicos no permite fijar la atención en las partes constructivas del conjunto monumental. (Lám. XXXII.) Los escultores que han aprendido en la escuela de los cistercienses, propagan por el Lacio y la Toscana las formas del arco apuntado y la bóveda de crucería. En Pisa, el cementerio tiene los arcos del claustro con calados góticos (fig. 494). La pequeña iglesia de la Santa Espina, en



Fachada de la catedral de Orvieto.



Fig. 728. — Interior de la catedral de Siena.

Pisa, es una curiosa muestra de cómo el arte gótico era interpretado en Toscana (fig. 729). En Florencia, el Or-San-Michele, que bajo esta advocación es designada la famosa capilla del gremio de los mercaderes de lana, tiene también ventanas góticas y bóvedas con aristones. En Roma, Arnaldo, discípulo de Juan de Pisa, labra dos bellísimos cimborios de altar, el de Santa Inés y el de San Pablo, y en ambos las líneas de los baldaquinos son del todo góticas. Así aparece también rodeada de arquillos de forma apuntada la célebre fuente de Arnaldo, en Perugia, de la que hablaremos al tratar de la escultura del Renacimiento.



Fig. 729. — Iglesia de la Santa Espina. Pisa.

Una circunstancia favorable para la propagación del estilo gótico en la península fué la fundación, en el siglo XIII, de las dos órdenes religiosas de franciscanos y dominicos, que hubieron de repartirse pronto las simpatías de las ciudades italianas. En todas las poblaciones algo importantes se hizo indispensable el convento de los frailes predicadores y el de los frailes franciscanos. Los franciscanos tenían su santuario principal en Asís, donde estaba el sepulcro del fundador, y la iglesia de San Francisco es, de hecho, uno de los monumentos góticos más curiosos de Italia (fig. 730). Para construirla tuvieron que levantar desde el llano unos robustos contrafuertes, porque los devotos querían que estuviera sobre el propio lugar del enterramiento del santo, en el borde de una colina. Allí, sobre esta enorme subestructura, álzase una iglesia ligera, de una sola nave con crucero y un solo ábside. Las bóvedas de la nave están contrarrestadas por unos macizos cilíndricos, como torres macizas, iguales que las de la catedral de Albi, en Provenza. Parece que la obra fué dirigida por dos maestros italianos, pero se trataba de una empresa internacional, para la que se recogió dinero en toda la cristiandad, y esto explica tantas influencias extrañas y que fuese comenzada y consagrada en el transcurso de pocos años, adoptándose para ella el estilo gótico, entonces dominante en Europa.

Los dominicos, por su parte, tenían al santo fundador de la orden enterrado en Bolonia, en la catedral dedicada á San Petronio, y también de estilo gótico. La iglesia de San Petronio debía ser mucho mayor que en la actualidad, porque su plan vastísimo de una iglesia de tres naves con capillas laterales y crucero, también de tres naves, que se ve comenzado, no se ejecutó más que hasta la mitad; los trabajos, empezados por la fachada, hubieron de suspenderse al llegar al crucero. San Petronio no tiene, por esto, la planta típica de las iglesias dominicanas, que la tradición supone impuesta por el sueño que tuvo el fundador, durante el cual vió caer la nieve y formar en el suelo la planta de una iglesia, que un ángel declaró que así tenían que ser las iglesias de la orden. La planta dominicana es la de una T, formada por la nave mayor, que es el pie de la T, y el crucero, que son los brazos, en el fondo del cual se abren las capillas. Si bien observamos, á la iglesia monástica primitiva, de planta de cruz, con ábside larguísimo, porque estaba reservado para una comunidad numerosa, se ha substituído otra iglesia en



Fig. 730. — Iglesia de San Francisco. Asís.

la que apenas hay coro; las iglesias de las órdenes mendicantes no eran sólo para sus individuos, sino abiertas para recibir á todo el pueblo. Así, pues, á estas iglesias es donde acuden en corporación muchas veces los ciudadanos; en Italia las cofradías populares y los gremios se reúnen, más bien que en la catedral, en las iglesias de las órdenes religiosas. Las diferentes capillas del ábside tienen un objeto parecido: están puestas bajo la advocación de una familia noble cada una de ellas, para que así quedase ligada preferentemente á la orden religiosa á que pertenecía la iglesia. Las corporaciones populares y los grandes aristócratas, afectos á estas nuevas órdenes religiosas, las enriquecieron más tarde con maravillosas pinturas en los primeros siglos del Renacimiento. La iglesia franciscana de la Santa Croce, en Florencia, es un museo y á la vez panteón nacional, donde están enterrados Miguel Angel, Maquiavelo, etc., etc. La iglesia de los dominicos, en el otro extremo de la ciudad, Santa María Novella, es también un edificio de formas góticas, pero revestido de esculturas y pinturas del Renacimiento.

La misma catedral de Florencia, Santa María de las Flores, está cubierta con bóvedas góticas; en una vista de ella que poseemos en un fresco del siglo XIV, y



Fig. 731. — Palacio de la Señoria. SIENA.

donde se supone concluída según el proyecto primitivo, se ve que se había pensado en equilibrar los empujes con contrafuertes exteriores. Después, al avanzar la obra, se prefirió dejar sus fachadas lisas revestidas de mármoles preciosos, y, naturalmente, hubo necesidad de atirantar los arcos con barras de hierro, visibles por todas partes. Porque el genio italiano se avenía mal con el equilibrio de las construcciones góticas, que era un equilibrio dinámico de arco contra arco, fuerza contra fuerza; y, siempre que podía, suprimía los contrafuertes, aun á trueque de introducir tirantes de hierro, que iban de pilar á pilar, en el arranque de los arcos.

Sin embargo, en los edificios religiosos el programa mismo de la obra, y la rutina impuesta por los cistercienses, dificultaban la aplicación de novedades, de que estaban deseosos los italianos. En la arquitectura civil, en los palacios públicos y privados, es donde los arquitectos laicos de la Italia central manifiestan su independencia y producen sus obras más originales. Las ciudades libres de Toscana y la Umbría poseen grandes palacios municipales, que suelen estar construídos de piedra apenas desbastada, para darles más aspecto de fortaleza, y coronados por una alta torre, desde la que se divisa casi todo el término municipal. El mayor de estos palacios, llamados de la *Señoría*, es el de la república de Siena (fig. 731), construído entre los años 1289 y 1309, que ocupa todo un lado de una gran plaza y tiene forma de semicírculo. Sus aberturas, puertas y ventanas, tienen un doble arco combinado, característico de los monumentos de Siena, un arco de descarga ojival y un arco rebajado que forma la abertura. La torre altísima, de más de cien metros, tiene un cuerpo superior con los escudos de la república y las campanas.

En Florencia hay dos palacios de este tipo: el del *Podestá*, ó capitán de los ejércitos florentinos (fig. 732), y el del gobierno, ó de la *Señoria*, también erigidos al extremo de una gran plaza (fig. 733). Una barbacana saliente sirve de remate á cada uno, con una torre para las campanas, que han de congregar á los ciudadanos. La torre del palacio de la Señoría, en Florencia, carga sobre esta

barbacana saliente y está suspendida fuera del cuerpo del edificio, para defender mejor la entrada. Para asegurar su perfecto equilibrio, esta torre es maciza en su parte posterior, con anchos cimientos que arrancan desde el suelo.



Fig. 732. — Palacio del Podestá. FLORENCIA.

Otros palacios municipales del mismo estilo se encuentran en la Umbría, en las ciudades de Gubio, Perugia y Orvieto, siempre distribuídos del mismo modo: salas de reunión y administración, archivos y capilla del Consejo.

En las tierras de la Italia central sujetas á los Papas, la influencia del arte gótico se deja sentir menos que en otras regiones. Los Papas, en esta época, han emigrado á Aviñón, aceptando, no sólo el arte y los estilos, sino también la hospitalidad de la tierra francesa. Durante los dos siglos que residen los Papas en Aviñón, que son los más tristes de la historia de Roma, se construyen, sin embargo, en la ciudad eterna algunos edificios, como la iglesia de los frailes predicadores, llamada de Santa María de la Minerva, que es toda ella de estilo gótico. Cuando los Papas regresan de Aviñón, construyen también ellos por algún tiempo en estilo gótico, en Roma y en Viterbo, donde residió la corte pontificia algunas temporadas. Citemos como ejemplo la bellísima logia papal de Viterbo, adherida al palacio, con su fuente manando en el interior de la galería (fig. 734). Otra logia parecida existe en Anagni, ciudad también pontificia. El clima de Italia, las costumbres cortesanas del Lacio, exigían estos lugares abiertos, que parecen hechos de propósito para saborear al atardecer de los días calurosos del verano, entre clérigos y letrados, los dulces frutos de la vendimia.



Fig. 733. — Palacio de la Señoría. FLORENCIA.

En el exterior de las



Fig. 734. — Logia papal. VITERBO.

ciudades solían emplazarse fuentes públicas, encerradas en un pórtico, como las famosas de Branda y *la Nuova*, de Siena; otras fuentes se instalaban también en las plazas, en el interior de las ciudades; en Viterbo, por ejemplo, existe aún la renombrada fuente llamada de Gatteschi, en el Mercado, firmada por un maestro cuyo nombre era *Benedictus*.

Además de la penetración de los elementos característicos del estilo gótico, por la acción de los monjes reformados del Cister, llegados de Francia, hubo otros caminos de importación acaso aún más importantes. Al promediar el siglo XIII, la Italia meridional había vuelto á incorporarse á los territorios feudatarios del Sacro Imperio germánico. La última heredera de los reyes normandos de Sicilia se había casado con un príncipe de la casa de Suabia, y éste, al ser después coronado emperador, añadió á la corona imperial los territorios que formaban el reino normando de las dos Sicilias. Siendo, pues, Federico II emperador de Alemania, residió principalmente en la Italia meridional, sobre todo en la Pulla y Capitanata, que eran sus tierras preferidas. Monarca laico, en pugna constantemente con el poder eclesiástico, que tenía por vecino



Fig. 735. — Castel del Monte. PULLA.



Fig. 736. — Fachada de Castel del Monte.

en el Norte, apenas construyó ni reedificó ninguna iglesia; sus obras principales fueron fortalezas y castillos. A él se deben las reformas del castillo de Bari, en el Adriático, y de los de Siracusa y Augusta, en Sicilia, que habían sido levantados por los bizantinos.

Pero además de estos castillos, Federico II construyó obras de nueva planta, en las que se manifiesta la influencia francesa. Así es, por ejemplo, el castillo de Lucera, donde se asegura que el emperador tenía su harén y cuya guarnición árabe fué muy temida por los partidarios de los Papas. De estilo gótico por sus procedimientos constructivos es también el famoso Castel del Monte, en la Pulla, cuya forma es la de un hexágono completamente regular y flanqueado en los ángulos por torres octogonales (fig . 735-736). No se conoce el nombre del maestro director de la obra, pero en el interior se ve el empleo repetido de los métodos constructivos de los arquitectos góticos: las bóvedas son perfectas, dentro del estilo ojival; los aristones recogen los pesos de la cubierta y conducen los empujes á los ángulos y lugares al efecto reforzados con pilastras (figs. 737 y 738). La puerta de la fachada tiene, en cambio, molduras casi clásicas que forman una especie de frontón (fig. 732); ya veremos



Fig. 737.—Interior de Castel del Monte.



Fig. 738 — Una bóveda de Castel del Monte.



Fig. 739. — Castillo de Castrogiovanni. *Sicilia.*



Fig. 740. — La torre de Federico II en Castrogiovanni.

más adelante cómo en la corte de Federico II se manifestaron los primeros síntomas de un estudioso interés por el arte antiguo greco-romano. Pero la presencia de constructores franceses en esta corte singular del emperador germánico, convertido por sus gustos en príncipe italiano, parece hoy innegable. Consta que Federico II acogió en sus tierras de Italia á gran número de obreros y colonos franceses que regresaban de Chipre y Palestina, entre los cuales los había artistas y arquitectos. Uno de estos últimos, Felipe Chinard, resulta haber sido el arquitecto que erigió en Trani otro de los castillos del propio monarca.

Obra también de estos arquitectos franceses debe reputarse la grandiosa fortaleza de Castrogiovanni, en el corazón de Sicilia; vasto campo fortificado, con torres en los flancos, donde podía concentrarse una guarnición para oponer al enemigo formidable resistencia (fig. 739). En el centro del reducto se levanta una torre solitaria, donde la tradición supone que tenía su albergue el emperador, con salas abovedadas en diversos pisos, como los castillos franceses de la época gótica (figura 740).



Fig. 741. — Interior de la iglesia de Santo Domingo. NÁPOLES.

Al terminar el siglo XIII, la Italia meridional cae en poder de príncipes de la casa de Anjou y se

forma en Nápoles una corte francesa. Después de una lucha sangrienta entre los aragoneses, que se creían con derecho al reino de las dos Sicilias por el matrimonio de Constanza, la nieta de Federico II, con Pedro de Aragón, y los franceses de Carlos de Anjou, quien había recibido del Papa la investidura de los territorios de la Italia meridional, se vino por fin al acuerdo de que la Sicilia quedase aragonesa mientras las provincias

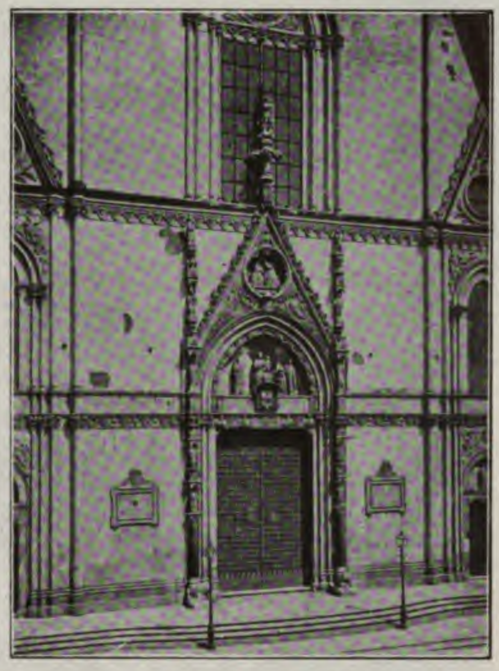


Fig. 742. — Fachada de la catedral de Nápoles.



Fig. 743. — Puerta de la iglesia de San Juan de Pappacoda. NÁPOLES

de tierra firme serían francesas. Tanto los príncipes angevinos de Nápoles como los reyes de la dinastía aragonesa de Sicilia procedían de países donde el arte gótico brillaba en todo su esplendor, y por ello construyeron sus edificios con arreglo al estilo de su patria. En Nápoles, Carlos de Anjou construye la capilla de San Lorenzo, con su ábside con jirola y capillas radiales, como cualquiera otra iglesia francesa. Los monumentos medioevales de Nápoles están llenos de sarcófagos y capillas del más puro estilo gótico. Sorprende hallar en una ciudad tan meridional como Nápoles obras como la fachada de su catedral (fig. 742), perfectamente gótica, ó los sepulcros reales de Santa Clara, que, aunque fueron esculpidos por artistas italianos, en su disposición arquitectónica son también góticos. Se ha hecho notar asimismo, por vía de ejemplo, que la más elegante iglesia gótica de Nápoles recibió por patronos á San Eloy,



Fig. 744. — Sepulcro del rey Roberto. NÁPOLES.



Fig. 745. — Sepulcro del rey Ladislao. NÁPOLES.

San Martín y San Dionisio, franceses los tres, y sus fundadores fueron los señores Juan de Autún, Guillermo de Lyón y Guillermo de Borgoña, también franceses; no es de extrañar, pues, que su arquitectura sea exactamente la misma de una iglesia francesa de una sola nave, cubierta por arista, igual que el crucero, con sus ábsides de molduras góticas y su fachada de pleno gusto del siglo XIII.

La aparición del estilo gótico en Nápoles, durante la época de los reyes de la casa de Anjou, no tiene, pues, nada de singular ni misterioso. Nápoles era una ciudad francesa, sobre todo en los primeros tiempos de la dinastía; Carlos de Anjou era un príncipe francés y llegó acompañado de toda su corte, con sus artistas y arquitectos. Su maestro de obras fué un tal Pedro de Angicourt. Otro maestro francés también, llamado Pedro, trabaja en la iglesia de San Maximino.



Fig. 746. — Ventana del palacio arzobispal. PALERMO.

Las formas góticas subsistieron en Nápoles durante todo el siglo XIV, aunque después siguieron aplicándose sin método ni buen gusto. La fig. 743 muestra una de las puertas de las iglesias de Nápoles, en la que el arco ojival está como revestido de una máscara de escultura. El interior de la iglesia de Santo Domingo (fig. 741) nos demuestra también el triste fin de estas obras góticas de los reyes angevinos, cubiertas hoy del todo por emplastos barrocos y decoraciones, sin que apenas pueda distinguirse la osamenta de los arcos ojivales.

Lo más curioso es advertir cómo artistas extraños al país napolitano participan también del mismo estilo. Los reyes angevinos de Nápoles, reconociendo la superioridad de los maestros toscanos en la escultura, llaman á los escultores de Florencia para que labren sus sepulcros. En lo que es puramente escultura, aplican éstos los principios del arte del Renacimiento, como puede verse en los ángeles que sostienen las cortinas de la tumba del rey Roberto (fig. 744) y en el grupo de las Siete Artes, que contemplan al difunto. Pero las líneas de conjunto del monumento son góticas, apuntados los arcos, los contrafuertes y molduras de



Fig. 747. — Torre del palacio Marchessi. PALERMO.

estilo ojival; lo mismo puede decirse del túmulo del rey Ladislao y de los de otros príncipes enterrados en la iglesia de Santa Clara, de Nápoles, que servía de panteón real (fig. 745).

Los dos grandes castillos de Nápoles, el castillo del Huevo y el castillo Nuevo, son fortalezas construídas ya en tiempo de la casa de Suabia, pero con ciertos elementos que datan de la época de los reyes angevinos.

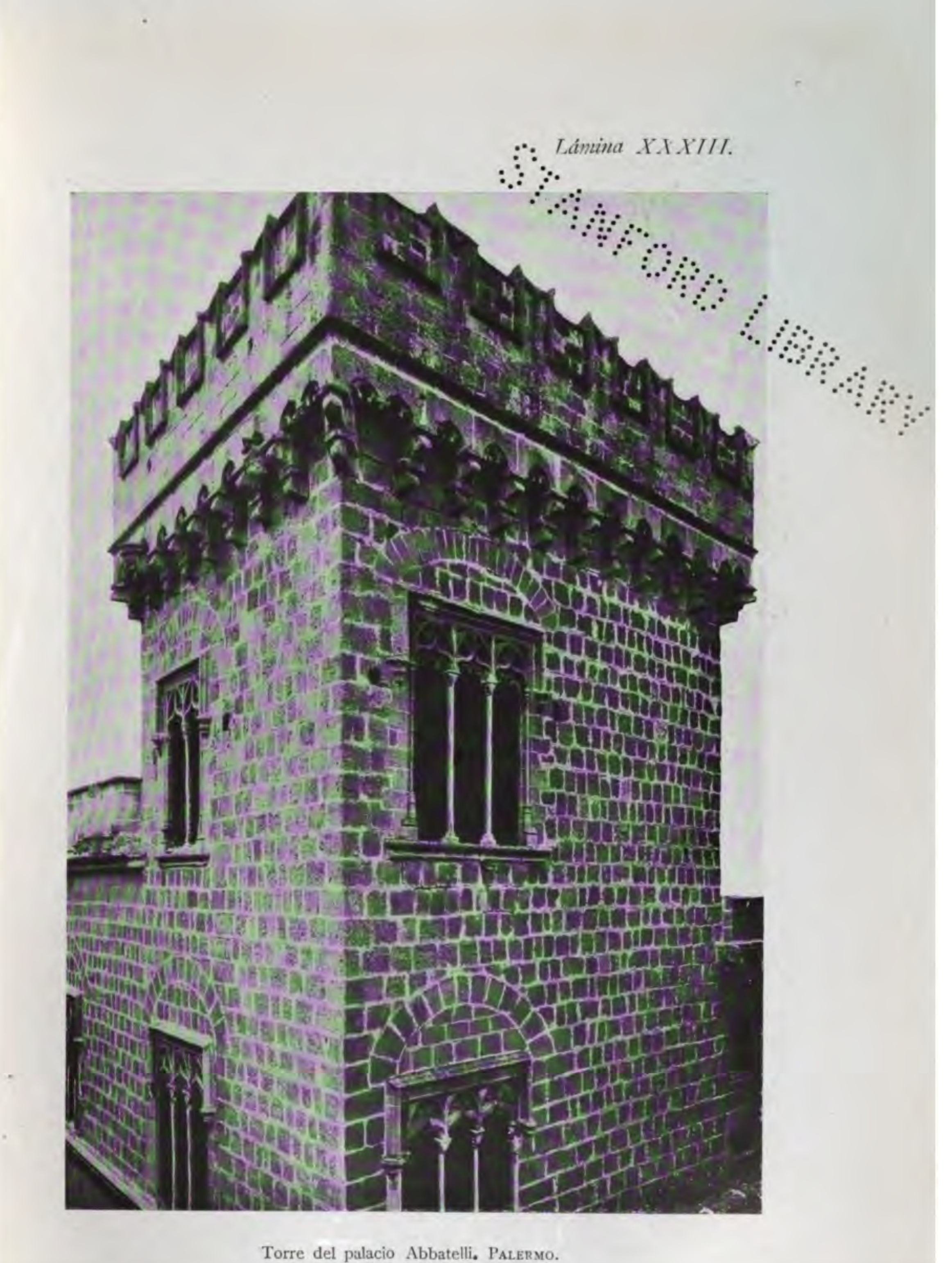
El castillo Nuevo, sobre todo, que fué reconstruído casi totalmente por orden de Carlos de Anjou, tiene el aspecto de un *donjon* francés; es una fortaleza formidable de altas murallas, con barbacanas, almenas y torres circulares en los ángulos, á las que no les faltan más que las cubiertas cónicas para confundirse con las torres de Pierrefonds ó del viejo Louvre. En su interior tiene un patio, que da ingreso á una capilla de bóveda por arista, y es gótica también la escalera, obra posterior de los arquitectos aragoneses de Alfonso V.



Fig. 748. — Torre campanario de la catedral de Mesina.

Hablemos, por fin, de la última tentativa de introducción del estilo gótico en el Sur de Italia por los reyes de la casa de Aragón. Conquistada Sicilia por Pedro II, fué en seguida desintegrada de la monarquía aragonesa á la muerte de dicho rey, quien constituyó con ella un reino independiente para su hijo menor. Por largo tiempo la rama aragonesa de los reyes de Sicilia se desenvolvió aparte, manteniendo sólo relaciones muy remotas con los soberanos de la casa de Barcelona, hasta que, habiendo quedado heredera del trono de Sicilia la princesa María, fué casada con el infante Don Martín, heredero de la corona de Aragón. Desde este momento, Sicilia vuelve á compartir los destinos de las tierras de España hasta mediados del siglo XVIII.

Durante los reinados del infante Don Martín y de su padre Don Martín *el Humano*, que



Torre del palacio Abbatelli. PALERMO.

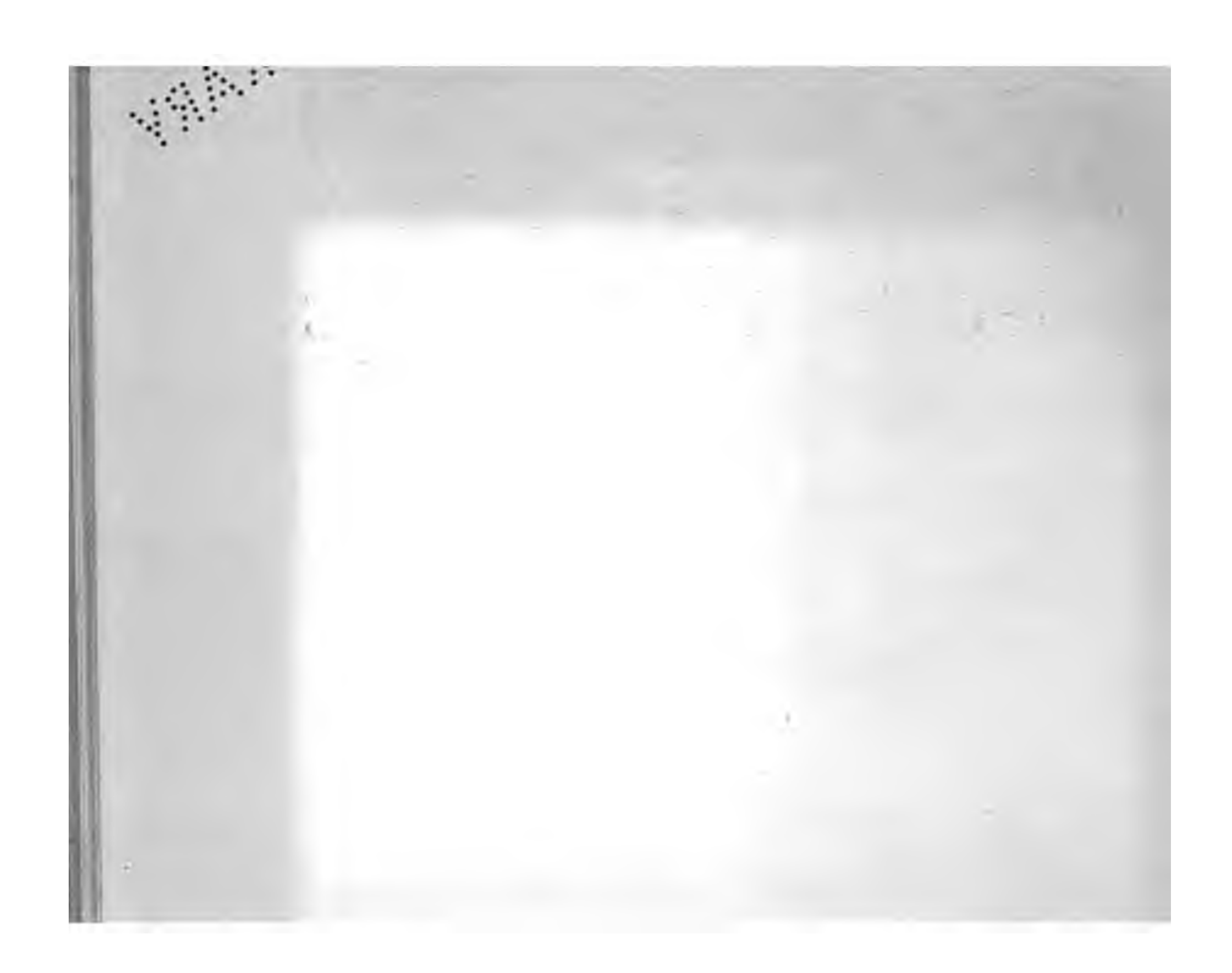




Fig. 749. — Patio del palacio Marchessi. PALERMO.

le sobrevivió, Sicilia admite francamente la influencia de los arquitectos catalanes y valencianos, que estaban entonces en plena posesión de fórmulas artísticas muy peculiares. La semilla del gótico francés había germinado en las comarcas levantinas de España, constituyendo ya por esta época una escuela arquitectónica especial. El arte gótico catalán y valenciano del siglo XV es, pues, el que llega á Sicilia y no ha de extrañarnos, por lo tanto, encontrar grandes relaciones entre los monumentos sicilianos y los de Cataluña y Valencia. El problema ha sido todavía poco estudiado, y hay que reconocer que presenta no pocas dificultades por la falta de documentación; muchos de los edificios de Palermo y otras ciudades de la Italia meridional, que tienen bien marcado el carácter del estilo catalán, son palacios privados: no hay, pues, que buscar datos en los libros de la cancillería oficial. Tan sólo el nombre de un arquitecto mallorquín aparece en los registros reales, el de Sagrera, director de las obras de reforma del castillo Nuevo de Nápoles, efectuadas en tiempo de Alfonso V. Para los demás edificios privados, los antiguos eruditos italianos, que poco ó nada conocían del arte levantino español, inventaron, á falta de documentos, nombres de artistas locales (que parecen ser personajes completamente fantásticos) á quienes atribuir los edificios, aplicando al estilo gótico catalano-aragonés los más curiosos comentarios.

Sin embargo, los monumentos hablan por sí solos; basta echar una ojeada á los grabados que ilustran estas páginas y compararlos con los ya publicados precedentemente de los monumentos góticos de otras regiones de Italia. No son sólo las líneas generales, también los detalles de esculturas y molduras han sido



Fig. 750. —Palacio Aiutami-Cristo. PALERMO.

importados de España; los arquitectos debían traer consigo obreros, y hasta materiales ya labrados, como los típicos capiteles de estilo gótico catalán que vemos en una ventana del palacio arzobispal de Palermo (fig. 746) y en las del palacio Abbatelli. (Lám. XXXIII.) El palacio arzobispal fué construído en 1460, pero de la parte antigua no quedan más que la puerta y la gran ventana, partida por dos columnas, de que ya hemos hablado, tan parecida á las del palacio del rey Don Martín en Poblet. Otra ventana así dividida por columnas, aunque ya no tan pura dentro del estilo levantino, debía ser la de la torre del palacio Marchessi, también en Palermo, que hoy se halla muy maltratada (fig. 747). El palacio Marchessi tiene un patio con su escalera, sostenida sobre arcos, que recuerda la del palacio de la Generalidad, de Barcelona (fig. 749).

El palacio Aiutami-Cristo, edificado el año 1490, posee otro patio parecido; la semejanza con el edificio de la Generalidad es aún mayor, porque las galerías del claustro se han conservado intactas, sin reformas posteriores (fig. 750).

Todos estos edificios recuerdan las obras que se ejecutaban en el siglo XV en Cataluña y Valencia; las torres de los palacios Marchessi y Abbatelli están coronadas de barbacanas y almenas decorativas, como las de las lonjas de Palma y Valencia. Particularmente, la torre del palacio Abbatelli (Lám. XXXIII) parece arrancada de la Lonja valenciana. Los sicilianos atribuyen este edificio á un tal Mateo Carnevale, pero parece imposible que un artista italiano hiciera una obra tan perfecta dentro del estilo de los países españoles de Levante. A cada lado



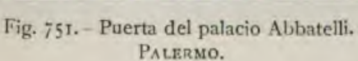

Fig. 751. — Puerta del palacio Abbatelli. PALERMO.



Fig. 752. — Puerta de Santa María del Jesús. MODICA.

de la puerta, con el emblema de los Reyes Católicos, hay dos lápidas, y en una de ellas se dice que el palacio fué construído en 1495 por orden de Francisco Patella, quien estaba casado con Elianor Soler, de Barcelona, *dulcissime coniugis deliciis*, etc. (fig. 751). Esta dama catalana, asociada á su marido en la conmemoración del edificio, pudo haber contribuído á que la obra resultara bien acentuada dentro del estilo de su tierra, que deberíamos calificar más propiamente de valenciano, porque, como ya hemos dicho en el capítulo anterior, á fines del siglo XV era Valencia la que iba á la cabeza del movimiento artístico en las regio-



Fig. 753. — Fachada de la iglesia de la Cadena. PALERMO.



Fig. 754. — Iglesia de San Jaime. *La Marina*, PALERMO.




Figs. 755 y 756. — Puerta y ventana de la catedral de Alguero. Cerdeña.

nes de la antigua corona de Aragón. Las formas de este estilo cuatrocentista catalán y valenciano se encuentran, no sólo en Palermo, sino en otras muchas ciudades de la isla: en Siracusa, el palacio Bellomo; en Randazzo, el palacio Finochiaro; en Taormina, el palacio Ciampoli. Algunos de estos lugares fueron cedidos en feudo á nobles catalanes ó aragoneses, lo que ayuda mucho á explicar las causas del estilo de los edificios; así, por ejemplo, Modica, primero de los Chiaramonti, fué cedida después á los Cabrera. No es de extrañar, pues, que una iglesia de Modica, la de Santa María del Jesús, sea de estilo catalán; su fachada recuerda la composición de la puerta de la Piedad, de la catedral de Barcelona; fué fundada en 1478 por Ana de Cabrera, esposa del gran almirante de la casa de Aragón (fig. 752).

Si observamos la torre campanario de la catedral de Mesina (fig. 748), notaremos una similitud muy marcada con las torres campanarios de la catedral de Barcelona, y otras muchas catalanas, por su forma y manera de estar cubiertas.

Este estilo catalán y valenciano podríamos decir que saturó la isla; los mismos artistas locales aprendieron algo de él, y hasta, al llegar el Renacimiento, demuestran no poca dificultad en cambiar estas formas góticas, que acaban de aprender, por las formas clásicas romanas. Ocurrió en Sicilia lo mismo que en Cataluña; el gótico no estaba aún agotado, evolucionaba con cierta robustez cuando llegó la moda del Renacimiento. Casi á la fuerza, como por deber, hubo que aceptar los capiteles corintios y las proporciones de los órdenes antiguos; pero en cuanto se presentaba la menor ocasión, reaparecían los frisos ojivales, las gárgolas y los pináculos. Es el fenómeno que observamos en el palacio de la Generalidad, de Barcelona, y que reaparece en Sicilia repetidas veces; acaso el

ejemplo más antiguo y más insigne de este arte híbrido, gótico y clásico á la vez, sea la iglesia llamada de la Cadena, en Palermo, obra de la primera mitad del siglo XV (fig. 753).

Esta iglesia de la Cadena muestra con qué libertad se combinaban las formas góticas y clásicas. Las columnas responden á las medidas del módulo corintio, dado por Vitrubio y repetido por los tratadistas del Renacimiento; en cambio, el friso que remata la fachada es un bordado gótico, con el mismo tema que corona el palacio del rey Martín, en Poblet, y la fachada del palacio de la Generalidad, de Barcelona. Tan ajustadas son á las proporciones del orden corintio las columnas que sostienen los arcos del pórtico, en la Cadena, que á primera vista parecen posteriores al resto del edificio; soportes postizos, nuevos, que están allí substituyendo antiguos pilares góticos. Y, sin embargo, toda la obra es de un mismo tiempo, sólo que para estos constructores levantinos de Valencia, Barcelona y Palermo, era más fácil introducir algunos elementos del estilo nuevo del Renacimiento que incorporarse su espíritu, adoptando sin vacilaciones todas sus leyes, no sólo en los elementos substentantes sino también en los frisos y cornisas. Otro ejemplo de la misma promiscuidad de formas es el pórtico de la iglesia de San Jaime de la Marina, en Palermo, tan análogo al de la Cadena (fig. 754) y que tanto sorprende á los italianos, pero que no deberá extrañarnos á nosotros, acostumbrados ya por la Lonja de Valencia y el palacio de la Generalidad, de Barcelona, al mismo fenómeno de libre introducción de elementos clásicos en un conjunto de edificio de formas góticas.

En Cerdeña el estilo gótico fué también importado por los catalanes y valencianos, llegando allí antes, y por consiguiente más puro, que á Sicilia. Cerdeña fué ya conquistada en tiempo del rey Pedro III, el Ceremonioso, quien fundó una ciudad catalana en Alguero para que fuese una base firme y segura de su dominación, aun en el caso nada imposible de sublevarse contra ella todo el resto de la isla. Alguero ha continuado hasta el momento presente hablando en catalán, viniendo á ser realmente como una expansión del propio territorio más allá del mar, y por esto no produce sorpresa ver su catedral completamente



FOT. BROGI

Fig. 757. — Silla episcopal. PALERMO.

marcada influencia alemana. En el centro, en la Toscana y Umbría, se hace sentir la acción de los monjes cistercienses, que dirigen las catedrales de Siena y Orvieto. Un carácter muy original tienen os palacios públicos ó municipales, con su alta torre que domina todo el término. Como iglesia gótica hay que citar la de San Francisco, en Asís, construída poco después de la muerte del santo, con limosnas recogidas en toda la cristiandad. En Roma se construye por los dominicos la iglesia de la Minerva, de gran pureza dentro del estilo gótico. En la Italia meridional y la Sicilia, la importación del estilo gótico se verifica en tres etapas: la primera, cuando el emperador Federico II acoge en sus dominios de Italia á los colonos franceses fugitivos de Tierra Santa y Chipre, entre los cuales consta que había artistas y arquitectos; la segunda, cuando, otorgada por el Papa á Carlos de Anjou la investidura del reino de las dos Sicilias, crea éste en Nápoles una corte francesa, que subsiste durante dos siglos; y, por fin, la tercera, cuando Sicilia queda agregada á la corona de Aragón por el casamiento del infante Don Martín con la princesa siciliana María. Desde este momento, Sicilia recibe las lecciones de arte de los catalanes y valencianos; su suerte ya no habrá de separarse de la de las tierras de España hasta llegada la época de los Borbones.

Bibliografía.—J. BURCKHARDT: *Der Cicerone*, 1901.—RUSKIN: *Stones of Venice*, 1886.—P. MOLMENTI: *Venezia*, 1907.—CUMMINGS: *History of architecture in Italy*.—BELTRAMI: *Storia documentale della Certosa di Pavia*, 1896.—MILANESI: *Documenti per la storia dell'arte senese*, 1854.—THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885.—MUNTZ: *Les artistes francais du* XIV *siècle et la propagande du style gothique en Italie*, 1890.—FROTHINGHAM: *Monuments of christian Rome*, 1908.—VENTURI: *Storia del'Arte italiana*, tomo VI.—E. BERTEAUX: *L'Art dans l'Italie meridionale*, t. I.—*Castel del Monte et les architectes francais de Frédéric II*, 1897.—ENLART: *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, 1894.—S. DI GIACOMO: *Napoli*, 1907.—DEL MARZO: *Le Belle Arti in Sicilia*.—EMMANUELE GAETANI: *Il Palermo d'oggigiorno*.

Revistas.—*L' Arte*.—*Rissegna d'Arte*.—*Le Regie gallerie d'Italia*.—*Bolletino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione*.—*Napoli nobilissima*.



Fig. 760.—Busto llamado de Sigilaita. *Catedral de Ravello.*

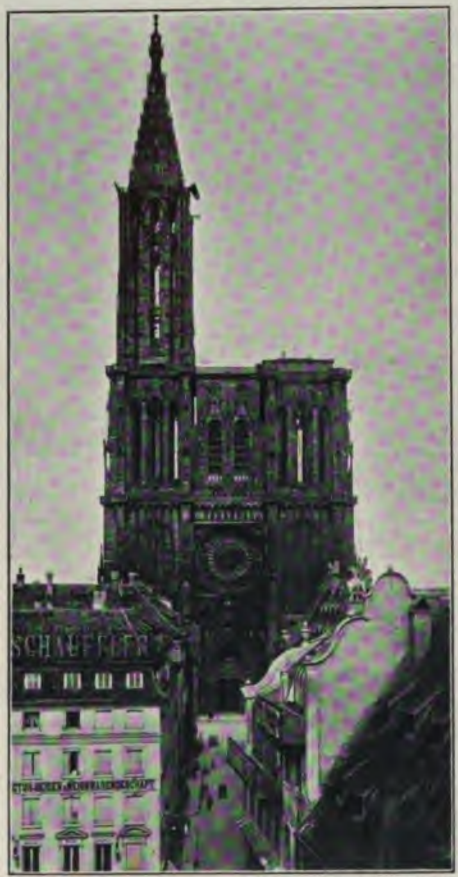


Fig. 761.—San Goar y el castillo de su nombre, á orillas del Rhin.

CAPÍTULO XIX

EL ARTE GÓTICO EN ALEMANIA Y LAS DEMÁS NACIONES DE LA EUROPA CENTRAL.
EL ARTE GÓTICO EN BÉLGICA Y HOLANDA.
EL ARTE GÓTICO EN INGLATERRA. — EL ARTE GÓTICO EN ORIENTE.

Ya hemos dicho que fué un error que motivó muchas discusiones el suponer que la arquitectura gótica había nacido en Alemania y que tenía el carácter peculiar del pueblo germánico, con su romanticismo sombrío, su fantasía misteriosa y complicada. Los alemanes, apoyándose principalmente en los textos de los tratadistas del Renacimiento, creían de buena fe que en las orillas del Rhin se había formado el estilo de las catedrales con su bosque de agujas, contrafuertes y pilares. Hasta los románticos franceses, como Víctor Hugo y Chateaubriand, cayeron en el mismo error, pero ya hemos explicado también, en los capítulos anteriores, cómo en rigor las cosas sucedieron de otro modo y cómo, con el lento proceso de los estilos románicos monacales, cluniacense y cisterciense, vino á prepararse el advenimiento de la arquitectura gótica, con la importancia cada vez mayor que se daba á la bóveda y á los elementos de contrarresto. «A la Francia septentrional,—dice el historiador del arte alemán, Antonio Springer,—pertenece la gloria de haber inventado el estilo nuevo. Dentro del arte, Francia hizo gala de aquella supremacía que había conquistado en Europa durante la época de las cruzadas. El poder creciente de su burguesía, protegida por los monjes y los reyes, coloca á Francia en primer término al comenzar el



FOT. NEUE PHOTOGRAPHISCHES GESELLSCHAFT.

Fig. 762. — Catedral de Estrasburgo.

siglo XIII.» Alemania recibe, en cambio, del otro lado del Rhin un estilo ya formado; tan pronto como el estilo gótico queda en Francia definitivamente constituído, se introduce en Alemania. Ya hemos visto arquitectos franceses del siglo XIII, como Villard de Honnecourt, viajando por la Europa central; una crónica nos dice que la iglesia de Wimpfen del Thaal fué construída por un maestro de obras de París, según el *opus francigeno*, es decir, el estilo francés. La obra más perfecta de la arquitectura gótica en Alemania, que es la catedral de Colonia, probablemente fué proyectada por un arquitecto de Francia ó que, por lo menos, había tomado parte en los trabajos de la catedral de Amiens, de la que conocía é imitaba no pocos detalles. Las catedrales alemanas tienen muchas veces fachadas magníficas y torres altísimas, con pirámides ó flechas bordadas de piedra, de gran esbeltez, pero en su interior carecen de la armonía de proporciones de las catedrales francesas; sus naves son demasiado altas y obscuras, á pesar de los largos ventanales que rasgan los muros por completo. En los últimos tiempos del arte románico alemán comienzan á iniciarse ciertas formas góticas, quedando aún el conjunto muy románico, como en la catedral de Bonn. De pronto aparece un primer monumento ojival en la ya citada iglesia de la abadía de Wimpfen del Thaal, construída entre los años 1261 y 1278. Después abundan ya las iglesias góticas de estilo puramente francés, como la de Santa Isabel de Magdeburgo, la de Nuestra Señora de Tréveris y tantas otras. Pero de las tres catedrales góticas de las orillas del Rhin, dentro del imperio alemán, Colonia, Friburgo y Estrasburgo, sólo la de Colonia es de estilo gótico en su totalidad; las otras dos fueron comen-



Fig. 763. — Planta de la catedral de Friburgo, en Brisgovia.



Fig. 764. — Catedral de Friburgo, en Brisgovia. ALEMANIA.

zadas durante el período románico, y aunque las partes góticas son las que caracterizan el edificio, los cruceros y los ábsides muestran todavía las formas del antiguo románico teutónico tradicional.

La catedral de Estrasburgo, aunque hoy se halle en tierras del imperio, podría contarse más bien entre las catedrales francesas, pero los alemanes nunca dejan de citarla entre sus monumentos nacionales. En su interior, las tres naves, que resultan frías, no son de gran belleza, pero, en cambio, es bellísima su fachada, del color rojo de la piedra caliza manchada de verde. Debía estar flanqueada por dos torres, de las que sólo se construyó la de la izquierda, cubierta de calados de piedra que aligeran graciosamente su gran altura y con una flecha puntiaguda

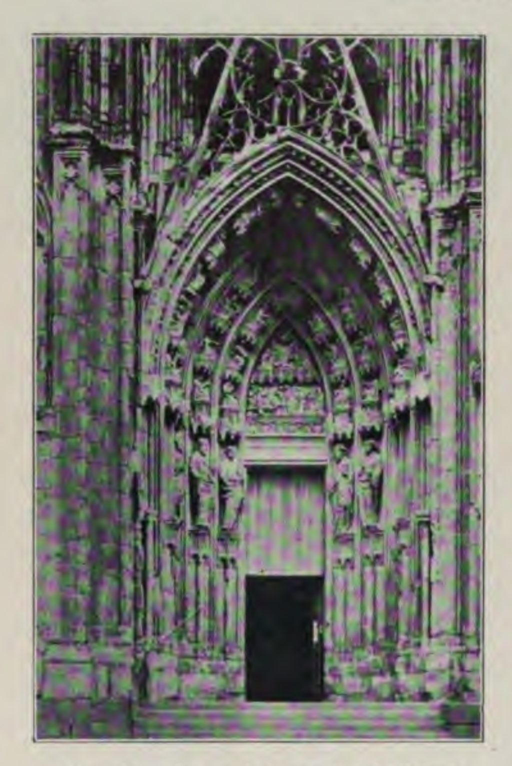


Fig. 765. — Puerta de la catedral de Colonia.



Fig. 766. — Remate de las torres de la catedral.

que le sirve de remate (fig. 762). Pasa por autor de esta fachada un tal Ercino de Steinbach, al cual se atribuyen infinidad de leyendas románticas, aunque lo cierto es que murió en 1318, cuando sólo había terminado la parte inferior de la misma. Los maestros Klaus, de Lahr, Ulrico, de Eisingen, y Juan, de Colonia, se sucedieron en la dirección de la obra, que sigue incompleta aún, porque le falta la torre de la derecha. En la parte inferior de la fachada se abren sus tres puertas, entre los contrafuertes que sobresalen del muro; encima de las puertas hay, en la del centro, un rosetón, y en las dos laterales, grandes ventanas. Todo el paramento hállase además dividido por pilastras ligeras y esculturas, que subdividen sus planos en reticulados graciosos.

Dentro de tierra alemana, indiscutiblemente, está la catedral de Friburgo, en Brisgovia, graciosa quilla de tres naves con una torre magnífica en la fachada, en el espacio que corresponde á la nave central. El ábside, con su jirola y sus capillas, presenta, visto por defuera, un aspecto muy hermoso, con las finas puntas de los pináculos y los calados ligeros de sus contrafuertes (figura 764).

Este ábside de la catedral de Friburgo forma realmente como una gran capilla, más alta que el cuerpo anterior de la iglesia y separada por el crucero y dos pequeños campanarios (fig. 763).

Como vemos, nada queda en estas iglesias góticas de la disposición tradicional de la planta de las catedrales románicas alemanas, que hemos estudiado en un capítulo anterior, con los dos ábsides afronta-

dos, su crucero doble y sus entradas laterales. El gótico francés se ha introducido completamente en Alemania, no sólo en formas constructivas y decorativas, sino hasta en la disposición general del edificio: triple nave precedida de una fachada, con las puertas, crucero y ábside, más ó menos complicado éste con jirolas y capillas.



Fig. 767. — Interior de la catedral de Colonia.

Poco alemana es aún por sus formas la catedral de Colonia, que conserva todavía muy puro el estilo francés (figs. 765 á 768), pero por su vastísimo proyecto puede decirse que fué una obra verdaderamente nacional, en la que el pueblo alemán ha venido trabajando hasta nuestros días. A la perfección y maravillosa belleza que actualmente ostenta, no ha llegado hasta después de los últimos trabajos realizados, hace unos treinta años, para concluir el edificio. En Colonia había ya una catedral más antigua, pero después de un incendio que sufrió en 1248 fué reconstruída de nuevo, en plena efervescencia del estilo gótico. El ábside, que es la parte más vieja, se supone lo construyó cierto maestro llamado Jerardo, pero después la obra fué avanzando lentamente con el transcurso del tiempo. A Jerardo sucedióle Arnaldo y luego Juan, su hijo, mencionado como maestro de la catedral y que debió vivir hasta 1330.

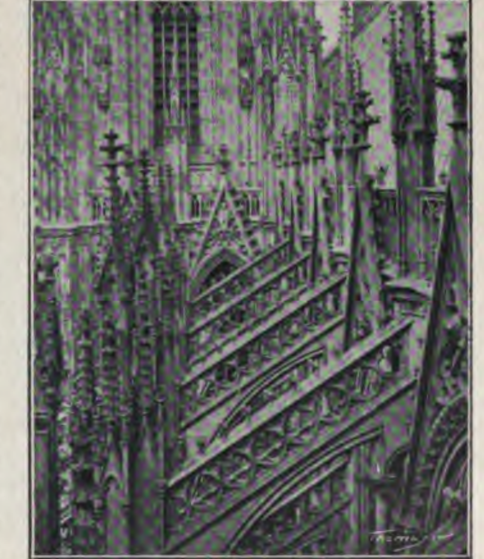


Fig. 768. — Contrafuertes de la catedral de Colonia.

Para dar idea de la lentitud con que avanzó la obra, diremos sólo que el coro no fué consagrado hasta 1322; después fué progresando la construcción hasta el siglo XVI, en que sufrió una interrupción, y



Fig. 769. — Puerta y torre de San Martín. FRIBURGO.

los trabajos, comenzados de nuevo en 1817, no terminaron hasta 1880. La catedral es enorme; tiene 132 metros de largo por 74 de ancho en el crucero.

La disposición de la planta es muy parecida á la de la catedral de Amiens, aunque la de Colonia tiene cinco naves; la nave central acaso sea demasiado alta y estrecha, pero el conjunto interior del monumento produce gran efecto, con sus innumerables haces de molduras verticales que constituyen los pilares (figura 767). Por fuera la catedral es de una riqueza extraordinaria; el ábside, en que se apoyan las bóvedas de sus naves y de las capillas, es un verdadero bosque de pináculos y contrafuertes; en el crucero hay una pequeña aguja; pero lo más admirable, sin duda alguna, son las dos torres, no una aislada, como la de Friburgo, sino dos agujas altísimas, que por efecto del clima brumoso del Rhin esconden muchas veces entre las nubes sus primorosos calados (fig. 766). Su altura no es la misma; la una sube hasta 159 metros, la otra á 146; aplastan con su masa enorme la fachada, que aparece sólo como el fundamento de aquellas enormes agujas que se yerguen en el aire. El interés de los pórticos, que es lo principal de las fachadas de las catedrales de Amiens y Chartres, desaparece; en la de Colonia, la sugestión dominante del exterior son las agujas de piedra; la vista se dirige siempre, sin querer, hacia lo alto.



Fig. 770. — Puerta y torre de los Suabos. FRIBURGO.

En Alemania son famosísimos los castillos de las riberas del Rhin, muchos de los cuales han sido restaurados recientemente y suelen coronar una montaña, cortada á pico sobre las aguas (fig. 761). Tienen to-

dos ellos un recinto fortificado con almenas, que forma terraza sobre el valle, y en el centro el núcleo de los edificios de habitación, con su alta torre cuadrada y la pequeña iglesia ó capilla, á un lado. Además de estos castillos particulares de los grandes señores, la orden de caballeros teutónicos construyó su formidable castillo central de Marienburgo, en Prusia, cuya fábrica, empezada en el siglo XIII, contando ya con los nuevos medios de las bóvedas ojivales francesas, fué más tarde engrandecida incesantemente con nuevas dependencias que correspondieron á la riqueza de la orden. En un principio, era un castillo poderoso, con sus dependencias á los lados de un patio cuadrado, con espesas paredes y un foso, sobre el que avanzaba la capilla, casi aislada; pero después se edificaron más abajo nuevas dependencias para los huéspedes, una sala grande para los capítulos de la orden y un palacio para su gran maestre, todo desplegado en tres alas de construcciones grandiosas. Simultáneamente, en las ciudades libres del Rhin y de la Alemania del Centro sentíase también vivo entusiasmo por la comunidad municipal, y en consecuencia, entonces se construyeron, durante estos siglos góticos XIII y XIV, las puertas monumentales de ciudad, como las de San Severino, en Colonia, y de Lubeck, generalmente flanqueadas de torres con cubierta de tejas de color, muy puntiagudas, que se distinguen desde lejos. Algunas de estas torres hoy quedan englobadas en las ciudades, que se han extendido por los vecinos suburbios, y sirven de decoración de las nuevas plazas y arrabales, con sus relojes y campanas como las de Friburgo (figs. 769 y 770).



Fig. 771.—Fachada de la Bolsa ó casa de los Comerciantes. FRIBURGO.

Igualmente, las corporaciones populares levantaron para sus municipios grandes casas comunales. La más antigua de éstas que existe en Alemania, según se cree, es la de Aquisgrán, que posee estatuas de príncipes electores del siglo XIII. Todas las ciudades alemanas rivalizaron por tener el más rico edificio municipal de la época. En esquema, un palacio del municipio, en Alemania, contiene una sala para contrataciones, otra para reuniones públicas y otra para las del tribunal



Fig. 772. — La llamada Fuente hermosa. NUREMBERG.

de justicia. Más tarde las necesidades impusieron un programa más complicado de servicios, siendo necesario disponer de otra sala para los miembros del Consejo, y otras para administración y oficinas, que se instalaron en nuevos cuerpos de edificio, agregados con la mayor libertad al núcleo viejo del mismo Digno de ser citado como modelo es el palacio comunal de Lubeck, la gran ciudad libre del Báltico. Alrededor del palacio comunal surgían las casas gremiales, con sus enseñas doradas y policromadas, adornadas con las estatuas de sus guerreros, de las Virtudes ó de la Justicia, cuyos atributos, esculpidos con un estilo muy gracioso, policromado, debían alegrar el corazón de los buenos burgueses alemanes, apenas salidos de la primera edad de un pueblo ingenuamente civilizado (fig. 771).

Algunas ciudades, como Nuremberg y Colonia, poseen todavía barrios enteros con sus casas de madera y sus antiguas tiendas de artesanos, que son supervivencias de la vida comunal de los siglos góticos.

En el período gótico, la casa alemana tiene un tipo y disposición que ofrece vivo contraste con el de la antigua casa romana clásica; ésta se veía desde la calle completamente cerrada y todas las dependencias se desarrollaban en torno de un patio, donde vivía la familia; en la Edad media, la casa se abre sobre la vía pública, ya por medio de la tienda con su mostrador, ya por medio de numerosas ventanas. En Alemania, generalmente, las casas son altas y de fachadas que terminan por un piñón. El patio no sirve más que para dar luz á la parte posterior, y en ella la casa tiene otra fachada, semejante á la de la calle pero más sencilla. La disposición de una casa burguesa de Colonia, Nuremberg, Lubeck, etc., es siempre, poco más ó menos, la siguiente: en la planta baja se hallan la tienda, una cámara ó trastienda y el obrador, que da al patio; una pequeña escalera conduce al primer piso, donde hay una cocina con dos habitaciones, una que da á la calle, para la persona principal de la familia, y otra al patio. Los demás moradores de la casa, hijos, criados, aprendices, ocupan los altos desvanes del piñón, que tienen varios pisos y lucernarios. La casas son generalmente de piedra en su parte baja, con la enseña ó muestra de la tienda labrada en hierro, muy coquetamente á veces; las que tienen paramentos de muro que se presten á ello, se decoran con frescos del repertorio medioeval de Germania: los vicios y virtudes, los santos y profetas, escenas de los libros de caballería, con grandes



A



B

CASTILLOS DEL CANTÓN DEL VALAIS

A. Iglesia y castillo de La Valere. — B. Castillo de Sión.



cartelones en que se leen dísticos latinos ó inscripciones de la poesía popular en caracteres góticos nacionales.

A veces las casas son de madera y la decoración de las fachadas se enriquece con mayor abundancia de frisos con arquillos, pequeñas pilastras con pináculos, y los vanos de las puertas y ventanas también rodeados de motivos ornamentales excesivamente acumulados. Algunas casas tienen tribunas salientes sobre la calle, maravillosamente decoradas con ménsulas y antepechos cubiertos de escultura.



Fig. 773. — Catedral de Lausana. *Cantón de Vaud.*

En esta última época del período gótico en Alemania, la escultura decorativa sobre todo es lo que más adquiere un estilo nacional. Los personajes, representados con sus vestidos propios, contribuyen no poco á acentuar este aspecto germánico de los relieves y figurillas; pero además échase de ver una originalísima superposición de los elementos: los arcos se entrelazan, los pináculos se retuercen, los frisos vegetales se hacen cada vez más movidos, con las hojas de cardo y de col retorcidas de un modo peculiar. En las plazas se construyen fuentes rematadas con un personaje del *folk-lore* popular, ó llenas de santos entre los pináculos, como *la Fuente hermosa*, de Nuremberg, construída entre 1385 y 1396 por un maestro llamado Enrique (fig. 772). Para darles mayor atractivo, estas fuentes acostumbran á ser doradas y policromadas; las estatuíllas aparecen en los relieves dorados con los colores propios de sus trajes y una expresión encantadora de sencillez y familiaridad. El ideal de la belleza es el de las formas amables, y podríamos decir, inocentes; se advierte el efecto de la poesía amatoria de los Maestros Cantores, ó *Minnesinger*, que había caído ya por esta época en un convencionalismo retórico y una afectada ternura amorosa.

Otra catedral que podríamos incluir entre las germánicas es la de Basilea, aunque esta ciudad forme hoy un cantón de Suiza. Como la de Estrasburgo, con la que tiene gran parecido, posee también partes románicas en el crucero y en los bajos del ábside. La de Berna, algo posterior, entra también por completo dentro de la órbita del estilo gótico alemán, que á fines del siglo XIV estaba ya bien caracterizado. Pero los cantones occidentales de Suiza estuvieron principalmente bajo la esfera de acción del arte francés. La catedral de Ginebra y la de Lausana son muy francesas; esta última ha sido restaurada por Viollet-le-Duc y completada con una flecha de plomo en el crucero.


Fig. 774. — Catedral de Ginebra.

Su interior es muy hermoso; dedicada hoy al culto protestante, sin altares ni adornos superpuestos, en la catedral de Lausana se puede admirar la estructura del edificio mejor que en ninguna otra catedral del estilo gótico francés. Es realmente su interior una obra del siglo XIII; por fuera resulta acaso excesivamente restaurada; sin embargo, tiene detalles graciosísimos, como el pequeño pórtico lateral, rasgado por ventanales partidos con columnitas (fig. 773).

La catedral de Ginebra conserva partes todavía románicas, no es tan uniforme su estilo como la de Lausana y la desfigura en su frontis una fachada calvinista, de estilo pseudo-clásico (fig. 774). Por dentro, el venerable templo está aún intacto; la Reforma no hizo más que desnudarlo de altares; las nobles y apasionadas líneas de la arquitectura resultan singularmente embellecidas por una pátina de la piedra gris verdosa de atrayente melancolía.

Las ciudades suizas, como los municipios alemanes, poseen también sus casas comunales; acaso algo más simples, son como palacios rurales sólidos, sin grandes adornos, como el edificio cuadrado del palacio del consejo de Lausana. Las ciudades tienen también torres y fuentes decorativas, parecidas á las de las ciudades germánicas y coronadas de atributos y personificaciones.

Como tierras que eran de frontera, los cantones suizos necesitaron en la Edad media fortalezas que defendieran los pasos estratégicos de los Alpes; especialmente el cantón del Valais, que puede decirse está todo él en la garganta del Ródano que conduce á los collados del Simplón y del San Bernardo, hállase sembrado de castillos. Reproducimos en la lámina XXXIV, dos montes del valle del Ródano coronados de fortificaciones de tipo ya medio italiano, porque en aquella época el Valais dependía de la casa de Saboya, que tenía vastas posesiones al otro lado de los Alpes.

Sin embargo, el más conocido de todos los castillos de Europa acaso sea el de Chillón, que se levanta sobre una pequeña isla que se halla al extremo del lago de Ginebra (figs. 775 y 776).

El núcleo antiguo de la obra es de puro estilo gótico del siglo XIII; así son, por ejemplo, cubiertas con macizas bóvedas por arista, las salas bajas, tan visitadas, famosas por las lamentaciones que inspiraron á Lord Byron. Pero el viejo castillo de los príncipes de la casa de Saboya se ha restaurado y engrandecido

en todas épocas, perdiendo algo de su aspecto militar y adquiriendo, en cambio, un carácter familiar y doméstico, sobre todo en las salas destinadas á habitación (fig. 776).



Fig. 775. — Castillo de Chillón. SUIZA.

Más allá del Rhin y los Alpes, el arte gótico, con su fuerza expansiva, se extendió por la Europa central y llegó hasta Polonia y la Escandinavia, que constituían entonces como los últimos confines del mundo civilizado. En la Baviera y Austria levántanse las tres catedrales famosas de las riberas del Danubio: Ulma, Ratisbona y Viena. La de Ulma fué comenzada ya muy entrado el siglo XIV; tiene cinco naves, sostenidas por pilares cilíndricos de un aspecto extremadamente frío. La de Ratisbona es más pura, de estilo gótico casi francés; su construcción estuvo dirigida por cierto maestro Luis, que había trabajado acaso en las obras de la catedral de Dijon. La fachada, muy rica, tiene dos torres con flechas caladas, separadas por un frontón triangular que corresponde á la cubierta de la nave central. La catedral de Viena, dedicada á San Esteban, formada también por tres naves, es más original; tiene por fuera gallardo aspecto, con su característico tejado de colores que se manifiesta en la fachada y el crucero (fig. 778). Comenzada algo tarde, sin un plan tan riguroso como la de Colonia, la catedral de Viena fué concluída en pleno siglo XV, y por esto sus partes más modernas aparecen cubiertas con bóvedas complicadas, que desdicen de la severidad del coro y del crucero, de puras líneas ojivales. Lo más hermoso de esta catedral es la torre, coronada por una flecha elegantísima, dentro del estilo gótico florido del siglo XV. Una parte



Fig. 776. — Comedor del castillo de Chillón. *Cantón de Vaud*

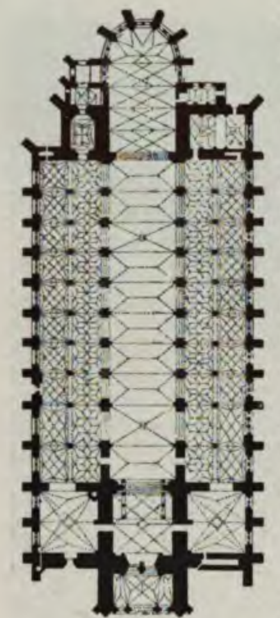


Fig. 777.—Planta de la catedral de Ulma.

de la fachada lateral, vecina á la torre, ha sido renovada también con arreglo al mismo estilo; sin embargo, la restauración que allí se iniciaba no llegó á terminarse y el edificio carece de unidad.

En Polonia los principales edificios góticos son ya de la última época del estilo, de fines del siglo XV; citaremos la puerta fortificada de Cracovia, que daba ingreso á la ciudad, llamada hoy *Florianethor* (fig. 779), y el edificio de la Universidad, con su patio característico, rodeado de un claustro bajo de columnas con estrías helizoidales y un ancho alero superior que protege las cuatro fachadas (fig. 780).

En Bohemia hay que citar la catedral de Praga, singular edificio de formas góticas muy francesas (proyectado, según parece, por un tal Mateo de Arrás), aunque la quilla de la nave central se ha levantado extraordinariamente en el aire, sostenida por un sistema de arbotantes que se levantan unos sobre otros de una manera fantástica y teatral. El gótico iba extendiéndose por estas tierras de la Europa central, acaso con formas de puro estilo, por la acción de monjes y arquitectos franceses; pero al desaparecer éstos, sus inmediatos sucesores componían ya los elementos de una manera distinta y el espíritu elegante de la Francia de San Luis se extraviaba enteramente en las orillas de aquellos ríos que van á desembocar en el mar del Norte ó en el mar Negro. Y, sin embargo, todavía hoy estos pueblos semiorientales de la Europa central sienten grande amor y simpatía por el arte gótico y por la Francia. En Bohemia no resulta extraño todavía el idioma francés, y los edificios modernos de Hungría, como el actual Parlamento de Buda-Pest, han sido construídos con arreglo á las formas



Fig. 778.—Catedral de Viena.

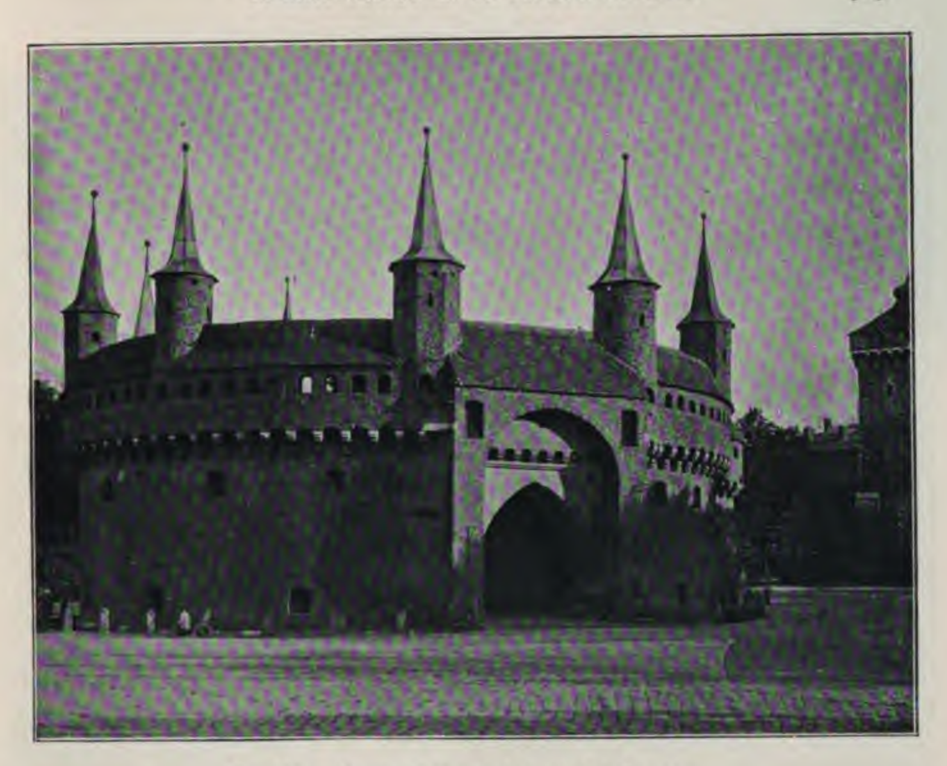


Fig. 779. — Puerta y baluarte de la ciudad. CRACOVIA.

góticas. Más lejos todavía, en los mismos confines de lo que era entonces el mundo civilizado, en las poblaciones bárbaras y de cultos idólatras, apenas convertidas, de las orillas del Báltico, hasta allí hubo de llegar, á mediados del siglo XIII, la fuerza expansiva del arte francés: *Latomus qui tunc noviter de villa Parisiensi...* como decía un documento alemán de la época.

El gótico se propagó hasta en Rusia, la catedral de Riga es de estilo francés, como en Finlandia la de Abo. Suecia y Noruega experimentan el influjo de la construcción alemana de ladrillo y del gótico ya transformado en Inglaterra, ó bien el puro gótico francés, importado por maestros que llegaron al país directamente, como el arquitecto de la catedral de Upsala, Esteban de Bonneuil, quien había sido maestro de obras del rey de Francia. Bonneuil llegó á Suecia, con diez compañeros, en 1287, para dirigir las obras de la nueva catedral, que debía hacer igual á la catedral de París, pero no fué consagrada hasta 1435; esto explica que aparezca ya alemana por muchos detalles (fig. 784). En cambio, como construcciones góticas inglesas podrían considerarse el coro de la catedral de Drontheim y la iglesia octogonal de San Olaf, también en tierras escandinavas. En Dinamarca, la catedral de Roskilde recuerda las tradiciones de la edificación de ladrillo de la Alemania Septentrional (fig. 785).

Los pueblos del Norte no llegaron á asimilarse los estilos de la Edad media, como hubieron de hacerlo por modo tan completo los moradores del centro del



Fig. 780. — Patio de la antigua Universidad de Cracovia. POLONIA.

continente y los de las Islas Británicas; la influencia de la civilización francesa, que llegó hasta ellos más tarde que en el centro de Europa, no había germinado todavía cuando el Renacimiento extendía ya sus alas por los confines del mar del Norte, y con los elementos nuevos de que disponía, se creaba allí un estilo enteramente peculiar, que produjo los grandes castillos señoriales de Dinamarca. El pueblo pudo conservar, no obstante, su arte típico primitivo, que hoy todavía puede apreciarse perfectamente en las viejas aldeas escondidas en el interior de los bosques seculares, y este arte es el que ha impreso en su estilo moderno un sello peculiar inconfundible. El estilo ojival vivió, digámoslo así, entre las altas esferas únicamente; no llegó á formar el estilo propio de las cons-



Fig. 781 — Catedral de Praga.

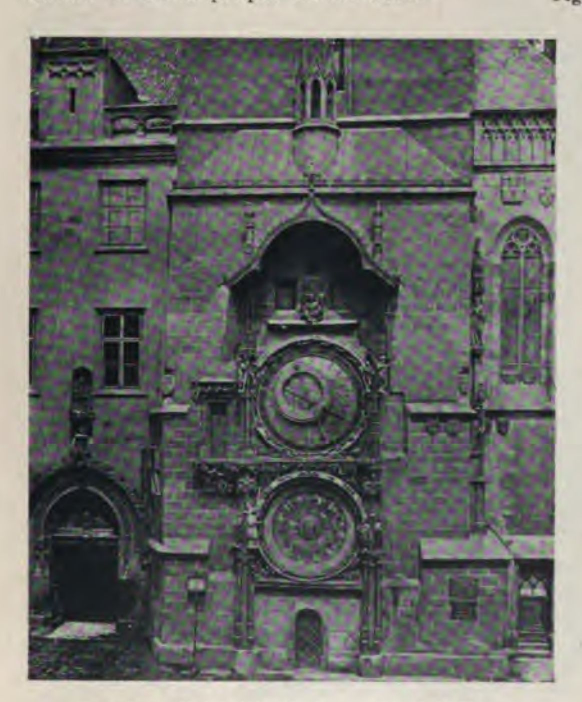


Fig. 782. — Reloj del palacio municipal de Praga, en la Ciudad vieja.



Fig. 783. — Puerta monumental sobre el puente de Carlos. *Praga.*



Fig. 784.—Catedral de Upsala. Suecia.

trucciones privadas, como sucedió en Alemania, y solamente el templo, la casa de Dios, para cuya erección se buscaban los mejores artistas en lejanas tierras, acusa con toda evidencia el sello peculiar de la Edad media.

La catedral de Roskilde constituye tal vez el monumento más característico de esta época, y aun, á pesar de sus evidentes influencias, tiene sello más arcaico y tradicional que ningún otro de los que posee la antigua Escandinavia. Así se explica la veneración que inspira. La catedral de Upsala, después de la infinidad de restauraciones que ha sufrido, no tiene hoy sello particular alguno que recuerde el lugar donde se halla emplazada. El despertar de la nación sueca, que alcanzó su época más gloriosa bajo el cetro de Gustavo Vassa, acaeció después de la Edad media, cuando ya la catedral de Upsala ostentaba su belleza á la vista de todo el pueblo,

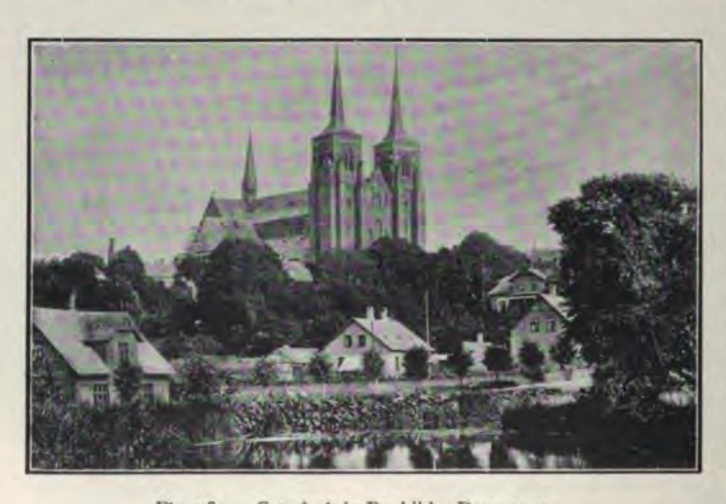


Fig. 785.—Catedral de Roskilde. Dinamarca.


Fig. 786. — Campanario de la catedral. AMBERES.

BÉLGICA Y HOLANDA. — Por su situación geográfica puede comprenderse que Bélgica y Holanda recibieron directamente el arte gótico francés. La catedral de Amberes, entre todas las iglesias belgas, es la que posee una planta más monumental, con sus siete naves, y al mismo tiempo descuella gallardamente por sus magníficas torres, una de ellas sin remate, y la otra, alta de 123 metros, como campanario aislado, que es la más bella de las torres belgas (fig. 786). El ábside de la catedral de Amberes fué comenzado por Pedro de Appelman, en 1352, pero siguió trabajándose en la obra hasta fines del siglo XV.

La catedral de Bruselas, dedicada á Santa Gúdula, fué comenzada, según parece, en 1220, y en el ábside y jirola es aún de puro estilo francés. Muestra en la fachada dos torres sin terminar, que, si tuvieran el remate completo, habrían resultado muy parecidas á la de Amberes, aunque les falta el pináculo superior. Otra de las iglesias de Bruselas, la llamada de Nuestra Señora, tiene un ábside que en ciertas particularidades recuerda el de la catedral de Reims.

En Brujas hay también dos iglesias góticas, la de Nuestra Señora y la de San Salvador, en las que el estilo nacional no se ha caracterizado todavía (fig. 787). La torre de la fachada de la iglesia de San Salvador, de Brujas, es aún casi románica. En su interior, las naves tienen puro carácter gótico francés; los haces de molduras descienden desde la bóveda, á lo largo de los pilares, hasta el suelo (fig. 788). Esta disposición no debía durar mucho en Bélgica; pronto las bóvedas aparecen sostenidas por columnas cilíndricas lisas, en lugar de los haces de molduras, y la escultura decorativa toma un aire de regocijada ligereza que está en consonancia con el carácter de los artistas de países tan placenteros como Bélgica y Holanda. Las iglesias del siglo XIV, en los Países Bajos, acaban por perder la rigidez y severidad francesas, pero acaso ya en esta época son más importantes los edificios civiles que las construcciones religiosas.

Los burgueses, agrupados en los gremios de artes y oficios, empiezan á le-



Fig. 787. — Catedral de San Salvador. BRUJAS. *Bélgica.*

vantar sus casas corporativas, y en las plazas de las ciudades se edifican los más colosales palacios del municipio y lonjas de contratación que existen en Europa por esta época. El más monumental de estos edificios públicos es el de Yprés, llamado *Halle des Drapiers*, ó *Les Halles*, con su torre cuadrada elevándose en el centro de una larga crujía de tres pisos, cubierta por un tejado altísimo. Fué empezado en 1200 y no se concluyó hasta el 1304 (fig. 789). Era propiamente un mercado de paños de lana, que por esta época fué la principal industria de los Países Bajos. Brujas tenía también dos de estos mercados de paños ó *Halles*, el llamado *Halle de l'eau* y otro que todavía se conservaba intacto en 1914, antes de la guerra, y era obra todo él del siglo XIII. Tiene una fachada menos extensa que la de Yprés y la torre se levanta en el centro, cuadrada, maciza, dominando todo el edificio. Algunas ciudades, como Yprés y Amberes, conservan además las *Halles* de la carne, principalmente para el tráfico de embutidos y conservas, de los que se hacía gran comercio también en los Países Bajos por esta época.

Brujas, Lovaina y Bruselas poseen su *Hotel-de-Ville;* hasta en pequeñas poblaciones erígese á veces, por la vanidad de sus ciudadanos, un desproporcionado palacio comunal. Todos responden á un mismo plan: un gran edificio de varios pisos con una fachada larga; en la planta baja un pórtico, que debía servir para mercado, y una torre cuadrada, con su reloj y campanas, para llamar á los ciudadanos en casos de peligro. Algunas veces el *Hotel-de-Ville* tiene cuatro crujías, que forman un patio, pero la mayoría de ellos consiste en un edificio largo con una sola cubierta y la torre.

El palacio municipal de Brujas fué empezado en 1377. Es un edificio alto, rectangular, decorado con contrafuertes entre los que hay varias series de nichos y ventanas. En los nichos había las estatuas de los condes de Flandes, que des-

aparecieron á fines del siglo XVIII, pero han sido restablecidas en nuestros días. El *Hotel-de-Ville* de Bruselas es el más rico y el más correcto; tiene también la misma silueta cúbica con una torre central, concluída ya en el último período del arte gótico. Los arquitectos fueron todos locales, pero un último constructor flamenco, Juan van Ruysbroeck, dió la última mano al edificio ya en tiempo de la dominación española. Igualmente de esta época española, de tan mal renombre aún en Flandes, son los bellos palacios comunales de Gante y de Audenarde y la llamada *Maison du Roi*, en Bruselas, el edificio más suntuoso de todo Flandes y el Brabante (fig. 792). Estos monumentos municipales, como los innumerables libros castellanos impresos en los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, prueban que el gobierno de los virreyes españoles no fué en ninguna manera refractario á las



Fig. 788.— Nave central de San Salvador. BRUJAS.

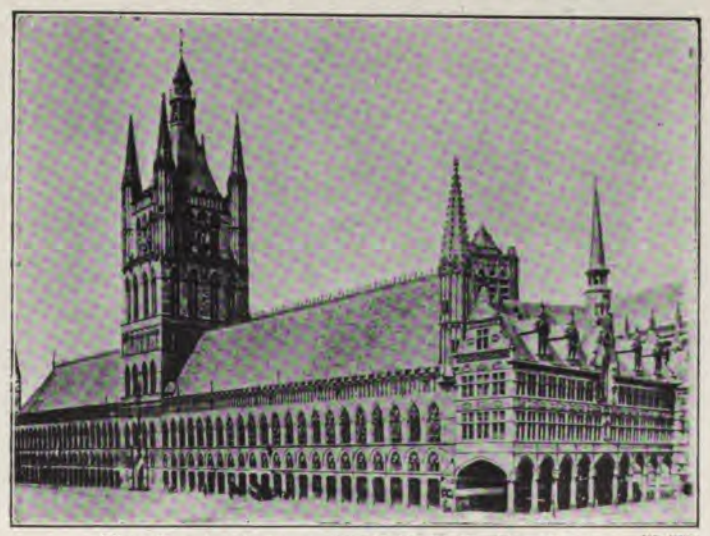


Fig. 789. — Lonja comercial. *Halle des Drapiers*. YPRÉS.

FOT. ANGUL.



Fig. 790. — Palacio municipal. BRUSELAS.

manifestaciones de la cultura y el arte.

Edificio de otro carácter, puramente militar, y medioeval por todos conceptos, es el formidable castillo de los condes de Flandes, en Gante, enorme recinto de murallas interrumpidas de trecho en trecho con torres circulares y barbacanas, una de las más imponentes fortalezas de Europa.

En Holanda, el arte gótico se extiende desde un centro local que se formó en Tournay. La catedral de esta ciudad es aún hoy un monumento que tiene mucho del estilo románico alemán, pero en la misma localidad hay cuatro iglesias más genuinamente francesas, construidas en el siglo XIII. Por lo demás, tanto en Bélgica como en Holanda abundan las casas particulares de estilo gótico; en muchas ciudades, ciertas calles se hallan aún como en la Edad media, pudiendo compararse algunos de sus barrios con los de Nuremberg, que han permanecido intactos al través de los siglos (fig. 793).



Fig. 791. — Palacio municipal. BRUJAS.

Tournay tiene muchas casas del siglo XIII, algunas hay también en Bruselas, pero sobre todo en Brujas, la gran ciudad muerta, actualmen-

te solitaria, silenciosa, desierta, que fué un centro de actividad comercial extraordinaria á mediados del siglo XV. Los ricos mercaderes de Brujas fueron verdaderos Mecenas de las artes; ya veremos en el siguiente volumen la parte importantísima que le tocó á Brujas en la formación y expansión de un nuevo estilo del Renacimiento para los países del Centro y del Norte de Europa. Sus calles tienen aún largas series de casas con fachadas góticas, del tipo tradicional de los Países Bajos, rematando en un piñón escalonado (fig. 793). Los cuadros y retablos de los pintores de la época dan acabada idea del confortable y lujoso interior de estas casas de mercaderes flamencos, con los sólidos y elegantes muebles, ricas alfombras y tapices orientales que alhajaban sus habitaciones, decoradas con arrimaderos góticos y convenientemente iluminadas por grandes ventanales de vidrios de color.



Fig. 792.— La *Maison du Roi*, en la plaza Mayor. BRUSELAS.



Fig. 793. — Casas medioevales. BRUJAS.



Fig. 794.— Interior de la abadía de Wéstminster. Londres.

Inglaterra. — Durante los primeros siglos que sucedieron á la conquista normanda, ya hemos visto que Inglaterra cae bajo la esfera de acción de la cultura francesa septentrional. El nuevo estilo gótico tenía, pues, que introducirse pronto, y así lo vemos implantarse por tanteos de bóvedas en las catedrales en construcción de la primera mitad del siglo xii. Los cistercienses, por otro lado, no dejaron de introducir también sus gustos propios en los monasterios que surgían por toda la Gran Bretaña. Destruídos durante la revolución, sus ruinas, que hoy se encuentran generalmente encerradas dentro de los parques de grandes propiedades señoriales, son de una belleza extraordinaria, con sus muros que azota el viento, sus ventanas tapadas por la hiedra, sus pilares solitarios, sus ábsides sin bóvedas, como hemiciclos monumentales surgiendo del verde follaje. Estos monasterios cistercienses debían estar cubiertos con bóvedas por arista; los pilares de las paredes acusan una planta igual que la de las abadías francesas. Sin duda fueron centros de propagación de los métodos de bóveda de crucería, que caracterizaban los comienzos del estilo gótico, pero en las catedrales trabajaban también maestros laicos llegados directamente desde Francia. Así consta que en la catedral primada de Canterbury se construían las obras del coro en 1175, dirigiéndolas un arquitecto de la Champagne, Guillermo de Sens, quien había trabajado ya en la catedral de esta ciudad; y cuando, por efecto de una caída desgraciada, tuvo que abandonar su cargo en 1192, la fábrica fué continuada por sus discípulos ingleses, aleccionados por él según los métodos de Francia. El ábside de Canterbury tiene su jirola baja sostenida por columnas de fustes monolíticos y encima corre un triforio, hasta el arranque de la bóveda de la nave central.

Un modelo puramente francés de la arquitectura gótica en Inglaterra, es la iglesia de la abadía de Wéstminster, en Londres, fundada por Eduardo, el último rey sajón, pero reconstruída totalmente por los príncipes normandos en la segunda mitad del siglo xiii (fig. 794). Esta iglesia es alta, de tres naves, cubiertas con bóveda por arista, con un sistema completo de arbotantes exteriores, y sus fachadas, decoradas con esculturas, genuinamente francesas. El claustro ya tiene



Fig. 795. — Catedral de Lincoln. INGLATERRA.

más sabor nacional; gótico también, pero de arcadas bajas y macizas, para preservarse del clima ingrato de Inglaterra. Cerca del claustro está la sala capitular, redonda y con un pilar en el centro, disposición nueva que no se halla en las salas capitulares de las abadías francesas y es muy frecuente en Inglaterra.

Estos dos ejemplos de arte de pura importación francesa, dan idea de lo qué era el gótico en Inglaterra durante el siglo XIII. Los ingleses llaman á este estilo *primitivo gótico* ó Plantagenet, que fué substituído muy pronto por el estilo *gótico decorado* ó Eduardiano, que dura casi todo el siglo XIV. Éste tiene ya carácter inglés: los pilares, en lugar de ser haces de molduras, están compuestos de infinidad de delgadas columnitas; las paredes se decoran con frisos de arcos ciegos entrelazados, que son los que más contribuyen á caracterizar el edificio. Calados geométricos decoran también las enjutas de los arcos; en las archivoltas se acumulan adornos de hojas, como en los capiteles y remates de los contrafuertes. Reproducimos el interior y exterior de la catedral de Lincoln, que tiene muchas partes de este estilo (figs. 795 y 796), construídas en el siglo XIV. Con una simple ojeada se advierte su enorme diferencia con un edificio del primer estilo, como la iglesia de Wéstminster (fig. 794).

El gótico no se detiene tampoco en Inglaterra en esta segunda etapa de su evolución, sino que acaba por nacionalizarse y aparece un tercer estilo gótico, llamado *perpendicular*, *rectilíneo* ó Lancasteriano, que dura dos largos siglos, desde el reinado de Ricardo II, en 1377, hasta terminar el siglo XV. Existen más edificios de este tipo que de todos los demás estilos medioevales reunidos; los colegios de Cambridge (figs. 797 y 798) darán idea de este arte, que se aplica igualmente á la arquitectura religiosa, con la subdivisión de los plafones del muro, lo mismo que las ventanas, en una serie de líneas verticales y horizontales.

No sólo cambian las formas, sino que cambia también la disposición de las plantas y del conjunto del edificio. Canterbury, á pesar de las muchas reformas



Fig. 796.—Interior de la catedral de Lincoln. INGLATERRA.

posteriores, tiene aún jirola, como una catedral francesa, lo mismo que la iglesia de Wéstminster; luego la forma predominante fué la del ábside rectangular, avanzando sólo al exterior una capilla, llamada de la Virgen. La planta de las catedrales inglesas (á excepción de las del *primitivo* gótico) deriva más de las plantas de las iglesias cistercienses que de las catedrales de Francia. Los cistercienses tenían en Inglaterra muchos monasterios y su influencia hubo de ser más permanente que la de los arquitectos laicos, llamados por los normandos. Por lo demás, muchas de las actuales catedrales inglesas eran simplemente iglesias monacales benedictinas antes de la exclaustración, llevada á cabo por la Reforma, como, por ejemplo, la de Peterborough, Róchester, Wínchester, Wórcester, la famosa de Norwich y otras varias.

Cambia también la disposición exterior del monumento; casi todas las catedrales góticas inglesas tienen una torre en el crucero, que domina todo el edificio; se conservan á veces las dos torres de la fachada, como en las catedrales francesas, pero su importancia resulta muy secundaria al lado de la torre central. Por lo común estas torres rematan en tejado plano, como las de la catedral de Lincoln (fig. 795), pero otras veces tienen una aguja muy alta de piedra no calada, como las catedrales de Norwich y Salisbury. Ninguna catedral inglesa posee una fachada interesante, como las catedrales de Francia. Las dos torres suelen ser iguales y monótona su decoración; nada más pobre que las series de arcos ciegos que subdividen las enormes fachadas de las catedrales de York y Lincoln.



Fig 797.—Trinity college. CAMBRIDGE.

Del último tiempo de las formas góticas son ya muchos edificios civiles que se conservan todavía en Inglaterra, casas comunales y, sobre todo, de las corporaciones ó gremios de los oficios, que más tarde habían de adquirir tantas riquezas. Tenían éstas su *hall* ó sala de reuniones, generalmente cubierta por armaduras decoradas, de madera, y una pequeña capilla con bóveda de abanico. Son también góticos los más antiguos colegios universitarios de Oxford y Cambridge, que llegan á tener dimensiones extraordinarias, con la disposición de los servicios en la planta, casi siempre al rededor de un patio con un pozo ó fuente en el centro. A un lado se halla la gran capilla, y en ella el panteón de los maestros más ilustres que ha tenido el colegio; en el fondo del patio hay otra construcción que sirve de biblioteca, y, al otro lado, los edificios para habitación de los colegiales y el *hall*, que sirve de comedor y también para las solemnidades públicas. Con los cuatro ó cinco siglos de existencia que cuentan algunos de estos colegios, los de Oxford y Cambridge aumentaron sus rentas y propiedades de tal manera que pudieron levantar nuevos cuerpos de edificio y rodearlos de cercas magníficas, de piedra calada, constituyendo á manera de inmensos monasterios laicos, pues no hallamos mejor comparación para estos centros docentes, donde se ha formado la aristocracia de la vieja Inglaterra.

Este tipo de *colleges* ó residencias académicas para los estudiantes universitarios se encuentra, no sólo en los dos grandes centros intelectuales de Oxford y Cambridge, sino también, en menor escala, por toda Inglaterra: Winchester *college* fué construído á fines del siglo XIV por Guillermo de Wykeham, y Eton *college* por Enrique VI, en 1422.

Sin embargo, en Oxford y Cambridge son tan numerosos los estudiantes, que ellos solos caracterizan la ciudad. No se conoce exactamente la fecha en que se abrieron estas dos universidades; Oxford debe ser algo más antigua, según parece del año 1167 próximamente; la primera noticia documental que se tiene de la universidad de Cambridge data del reinado de Enrique III, en el siglo XIII.

No se sabe, pues, cuándo empezó la vida escolar en estas dos universidades; seguramente, por iniciativa del Senado ó claustro académico se habilitaron algunas casas para albergar á los estudiantes de una manera decente y económica. Algunos de los colegios existentes en Oxford y Cambridge fueron fundados en el siglo XIV, pero la mayor parte de ellos reconstruyéronse con arreglo al último



Fig. 798. — Capilla de *King's college*. CAMBRIDGE.

estilo gótico inglés, que hemos llamado *perpendicular*. Así, por ejemplo, el *Trinity college*, de Cambridge, cuya fachada reproducimos (figura 797), fundado en el siglo XIV, fué totalmente reconstruído por Enrique VIII, cuya estatua se eleva sobre la puerta. Las habitaciones que están cerca de la entrada fueron ocupadas en su día por Newton, Thackeray, Macaulay; allí estuvo de colegial Lord Byron... Los nombres más ilustres de Inglaterra están unidos á estas piedras de los *colleges* de Oxford y Cambridge; en sus capillas, que á veces tienen las proporciones de una gran iglesia, como la que reproducimos del *King's college*, de Cambridge (fig. 798), hállanse enterrados muchos de sus grandes hombres, que fueron profesores del *college* y pasaron en él la mayor parte de su existencia.

PALESTINA, CHIPRE Y EL ORIENTE LATINO.— El resultado político de las cruzadas en Oriente, hubo de ser, por el momento, la constitución del reino francés de Jerusalén. Durante los primeros años, las construcciones de los cruzados fueron aún de estilo románico, y ya hemos visto antes, en otro capítulo, que así eran las diversas partes de la iglesia constantiniana del Santo Sepulcro, por ellos restaurada. Después, cuando de Europa llegaron las novedades del estilo gótico ya formado, el reino de Jerusalén se hallaba en un momento crítico: por fuera lo amenazaban los musulmanes, cada día más atrevidos, y dentro estaba debilitado por las luchas fratricidas de los barones. Sin embargo, hasta en Jerusalén mismo hay restos de buena arquitectura gótica; la ciudad santa, perdida al comenzar el siglo XIII, fué recuperada durante algunos años por Federico II, quien tuvo á su servicio arquitectos franceses. Así se explica, pues, que sea gótica la torre ó campanario de la iglesia del Santo Sepulcro. Dos catedrales góticas se conservan todavía en Palestina, la de Sebaste ó Samaria, donde la tradición colocaba el lugar del martirio y sepultura de Juan el Precursor, y la de Tortosa, cerca del mar, en un paraje que se había hecho famoso por ciertas leyendas relacionadas con un pozo de San Pedro, que subsiste todavía. La catedral de Sebaste se encuentra en relativo buen estado de conservación, carece de toda escultura, así en su interior como al exterior, y tiene un moldurajc muy simple en la fachada, flanqueada por



Fig. 799. — Catedral de Nicosia. Chipre.

dos torres laterales. Las bóvedas, sin embargo, son por arista en sus tres naves, de cuatro tramos cada una. La catedral de Tortosa es de disposición todavía románica en la planta, pero en sus capiteles y ventanas aparece el gótico primitivo del siglo XIII. Las ruinas de esta catedral se encuentran dentro del recinto fortificado de la ciudad abandonada, coronado por un castillo que es también obra de los cruzados y muy análogo á la mayoría de los castillos de Francia. Parece que en San Juan de Acre hubo otra iglesia gótica, la última construída cuando ya no quedaba en Palestina más que aquella ciudad en poder de los cruzados, y de la cual se conoce hasta el nombre de su arquitecto francés, Cornelio de Bruyn. De ella, el sultán Kelaún, al tomar la ciudad, arrancó como trofeo una de las puertas, que hoy puede verse en su sepulcro de El Cairo. Es una puerta decorada con finas molduras, tanto en las jambas como en los arcos, y da excelente idea del buen gusto de los artistas que trabajaron en los últimos días del reino latino de Jerusalén. Parece que esta iglesia de Acre era de tres naves, sin arbotantes exteriores, y que su fachada estaba dividida en tres partes, con tres rosetones dispuestos en triángulo. En Palestina abundan también los castillos de los cruzados, las formidables defensas francas, en las que los templarios hicieron una resistencia desesperada. Hasta ahora no han sido muy estudiados, pudiendo decirse que el único que conocemos bien es el famoso *Krak* de los caballeros de la orden, con sus tres recintos y rampas de acceso, que supera como valor militar á todos los castillos de la época construídos en Occidente (fig. 801).

En Chipre se refugiaron los últimos defensores del reino de Jerusalén. La isla había sido conquistada un siglo antes por Ricardo Corazón de León, pero hasta fines del siglo XIII el reino de Chipre no llegó á ser el centro de atracción

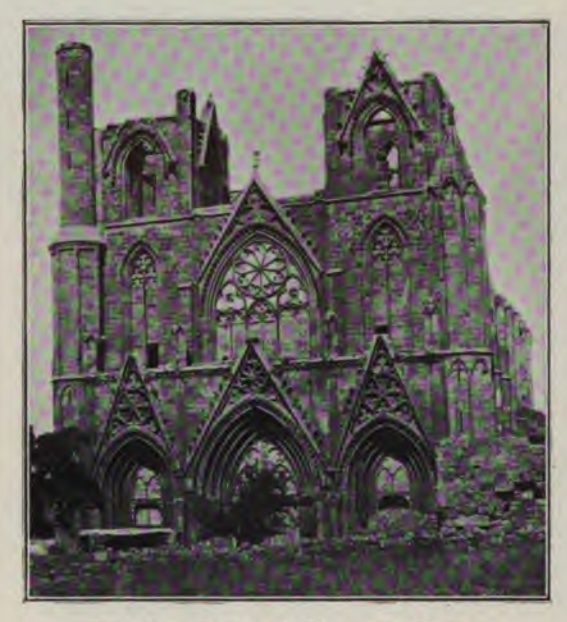


Fig. 800. — Catedral de Famagusta. CHIPRE.

de las gentes del Oriente latino. Cuando San Luis pasó por la isla, en su expedición contra el Egipto, con su ejército de colonos franceses, deseoso de establecerlos en el valle del Nilo después de conquistarlo á los musulmanes, vió á muchos de sus vasallos quedarse en Chipre, y luego del fracaso de su empresa, Chipre recogió de nuevo los restos útiles de la cruzada. Una familia francesa, piadosa é ilustre, reinaba en esta isla, la de Lusiñán, que supo conciliar muy bien las hondas divergencias religiosas, pues habiendo sido Chipre anteriormente bizantina, sus habitantes eran ortodoxos y los monjes no católicos, á los que había de reconocerse un derecho de prelación. El arzobispo latino se instaló en Nicosia y tuvo que procederse en seguida á la construcción de una catedral, que fué ya de estilo gótico (fig. 799). Parece que comenzaron los trabajos en 1193 y que para ello se hizo venir un arquitecto de Francia. El ábside se asemeja muchísimo al de la catedral de París. Es curioso notar, sin embargo, que para el deambulatorio se emplearon columnas antiguas de una primitiva catedral bizantina que hubo de ser derribada previamente para dejar sitio á la construcción gótica, que debía tener proporciones mucho mayores. La catedral de Nicosia acaso no llegara á concluirse; hoy está convertida en mezquita y los turcos le han añadido unos minaretes cilíndricos. Otra catedral gótica arruinada



Fig. 801. — El Krak de los caballeros del Temple. SIRIA.

puede verse en la isla, la de Famagusta, con detalles muy hermosos en la fachada (figura 800). Pafos y Limassol tenían también iglesias latinas, pero ya sólo quedan de ellas restos insignificantes.



Fig. 802.— Viejos torreones y murallas. RODAS.

Las dos catedrales de Nicosia y Famagusta tienen ya una decoración escultórica, en lo que se distinguen de los edificios construídos por los cruzados en tierras de Palestina, cuya ornamentación es tan escasa.

Además de los edificios religiosos, los príncipes de la casa de Lusiñán habían construído en Chipre varios castillos fuertes, de los que se ven aún las ruinas así en el llano como en las montañas del interior de la isla. El más famoso de todos es el llamado de Bufavent, en un pico casi inaccesible, con dos recintos, que apenas tenía necesidad de defensa. El de Cerines conserva aún en buen estado muchas partes de la fortaleza interior y allí se puede observar perfectamente el uso corriente que los constructores de los cruzados hacían de las bóvedas góticas por arista, tanto para cubrir las cisternas como para resguardar las partes destinadas á habitación.

En el Peloponeso, en Negroponto, en la Tesalia, es decir, en todas las comarcas de Grecia donde la dominación bizantina resultó ilusoria, estableciéronse al final del siglo XIII señores latinos, ya franceses ó italianos, ya de las bandas aragonesas que el rey de Sicilia había enviado en auxilio del emperador de Constantinopla. En las antiguas acrópolis griegas pueden verse todavía hoy las formidables fortalezas de los señores francos, con sus inmensos recintos que engloban dos ó tres colinas, y su castillo central, construído la mayor parte de las veces con bloques de mármol de los edificios antiguos. El castillo tenía su pequeña iglesia gótica y su torre, coronada de almenas, como el recinto de los muros. Hoy, en Tebas, la torre del castillo franco sirve de museo. Otro castillo es el de Amfisa, y el más interesante de todos, el de la propia Acrópolis de Atenas, el castillo de Cetines, como le llamaban los catalanes. Los antiguos muros de Pericles fueron coronados por almenas medioevales, que han subsistido hasta hace poco, y defendiendo la entrada, en frente mismo de los propileos, se levantaba hasta 1880 la alta torre cuadrada de los francos, que daba á la Acrópolis una fisonomía de fortaleza occidental.



FOT. TRAMPUS.

Fig. 803. — Calle de los Caballeros. Rodas.


Fig. 804. — Vidrieras de la catedral de Colonia.

La isla de Rodas tiene también monumentos medioevales construídos por los pueblos del Occidente latino. Durante más de un siglo fué propiedad de la orden de los caballeros del Hospital, que la conquistaron en 1310. Su gran maestre, con su corte de priores, representando cada uno de ellos su nacionalidad respectiva, tenía su residencia oficial en Rodas y esto motivó la construcción de los *prioratos*, en la calle principal de la ciudad, llamada aún hoy *calle de los Caballeros*. Cada prior hacía edificar su palacio más ó menos con arreglo al estilo del país que representaba; pero, así y todo, la vecindad del Oriente imprimía á las obras un carácter especial (figura 803). Estos palacios de Rodas están desfigurados por los aditamentos poco respetuosos de los turcos, del mismo modo que las puertas de entrada de la ciudad (fig. 802); en conjunto, su exotismo gótico sorprende á los que no conocen los monumentos medioevales de otras islas del Mediterráneo, sobre todo de Sicilia. Además de las fortificaciones y los prioratos, los caballeros edificaron en Rodas un gran hospital, que existe aún, y varias iglesias, una para cada nacionalidad representada en la orden.

Brevemente, como exigía un libro de carácter manual como el nuestro, hemos seguido la expansión del arte gótico desde los pueblos de las orillas del Báltico á las islas del oriente del Mediterráneo y las naciones eslavas del centro de Europa. A menudo nos ha asaltado la duda de si era razonable separar algunos de los monumentos señalados en este capítulo, del grupo central de los monumentos góticos franceses, tanta es su relación y unidad de estilo. Arquitectos franceses construyeron las catedrales de Praga, Upsala y Nicosia, que son hermanas de las de Amiens y París. Sin embargo, hemos adoptado como regla agrupar los monumentos rigurosamente por países más que por estilos, convencidos de que cada país posee su fuerza asimilativa y acaba por transformar en su propio espíritu lo que ha recibido desde afuera. No hay ninguna forma que, transplantada á otro país, no cambie de espíritu á la segunda generación; en cada tierra, en cada raza, el arte al través de las edades tiene un mismo carácter nacional.

Lo mismo podríamos decir sobre las artes menores, que fueron también tri-

butarias de la influencia francesa, con mayor motivo todavía por la facilidad con que maestros y orfebres vendían sus obras á los magnates de todos los países.

Damos aquí una muestra de un trabajo en vidriería de la catedral de Colonia, ejecutado del siglo XIII al XIV (fig. 804), y una obra famosa de escultura, la tumba del fundador de la propia catedral (fig. 805). Pudieran reproducirse también varios trabajos de las artes menores, como la orfebrería, pero todos responden á los tipos ya estudiados.

En el capítulo siguiente hablaremos del esplendor artístico de la corte de los duques de Borgoña, que determinó una escuela precursora de la época del Renacimiento, de la cual se tratará como es debido en el siguiente volumen.

Resumen. — El arte gótico francés introdúcese, ya formado, en Alemania á la mitad del siglo XIII. En las orillas del Rhin hallanse las tres catedrales, todavía de gótico puro, de Estrasburgo, Friburgo y Colonia. Son notables los palacios municipales y las casas gremiales de esta época en Alemania, con sus fachadas cubiertas de frescos y esculturas, con inscripciones y dísticos de carácter popular. En las plazas se levantan bellas fuentes policromadas, con esculturas representando personajes populares ó alegorías de vicios y virtudes. En las orillas del Danubio hay las tres grandes catedrales de Ulma, Ratisbona y Viena, esta última con su hermosa torre, del último período del gótico alemán florido. Bohemia posee la notable catedral de Praga, construida por un arquitecto francés, y Polonia, el hermoso edificio de la universidad de Cracovia, ya de estilo muy nacional. En Rusia se conserva del estilo gótico la catedral de Riga, y en Finlandia la de Abo. Góticas son también la catedral de Upsala, en Suecia, y la de Roskilde, en Dinamarca. En Suiza penetró el estilo gótico por el Norte, desde Alemania, con las catedrales de Basilea y Berna, y por el Oeste, con las dos catedrales, de puro estilo francés, de Ginebra y Lausana. En Bélgica, la catedral de mayores dimensiones es la de Amberes, que tiene siete naves; son aún del siglo XIII la catedral de Santa Gúdula, en Bruselas, y el ábside de la de Tournay. Pero en los Países Bajos los monumentos más notables son los edificios civiles destinados á lonjas de contratación para los tejidos de lana, llamadas *Halles*, y los palacios municipales. En Inglaterra, á un primer estilo gótico, puramente francés, sucede un estilo nacional, llamado *perpendicular*, por sus adornos de molduras en ángulo recto. Las catedrales inglesas tienen el ábside cuadrado, generalmente sin jirola, y una torre en el crucero. El estilo gótico fué introducido en Palestina y Chipre por los cruzados y en la isla de Rodas por los caballeros del Hospital.

Bibliografía. — H. Berger: *Handbuch der Kirchlichen Kunstalterthümer in Deutschland*, 1905.— Lübke: *Ecclesiasticae Art in Germany*. — Dehio y Bezold: *Die Denkmäler der deutschen Bildbauerkunst*, 1905.— Clemen: *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 1894.— Myskovsky: *Les monuments d'art du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie*, 1897. — Neuwirth: *Les comptes hebdomadaires et le chantier de la cathédrale de Prage*, 1890.— Shayes: *Histoire de l'architecture en Belgique*, 1863.—Ysendyck: *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, 1889. — Bond: *Gothic architecture in England*, 1905. — Uhde: *Baudenkmäler Grossbritanniens*, 1894. — Gilchrist: *An Itinerary of the English Cathedrals*, 1901. — Prior: *A History of Gothic Art in England*, 1900. — Sharpe: *Seven Periods of English Architecture*, 1870.—Statham: *Cathedrals of England and Wales*, 1898.—Clark: *Cambridge*, 1904.—Enlart: *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, 1899.— Guerin: *L'île de Rhodes*, 1880.



Fig. 805. — Tumba del prelado fundador de la catedral de Colonia.



Fig. 806. — Figuras del mausoleo de Margarita de Borbón. *Iglesia de Brou.* BOURG.

CAPÍTULO XX

LA RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN LA CORTE DE LOS DUQUES DE BORGOÑA.
EL ARTE FLAMENCO EN EL SIGLO XV. — LOS HERMANOS VAN EYCK. VAN DER WEYDEN, VAN DER GOES, MEMLING Y JERARDO DAVID

En los capítulos anteriores hemos expuesto el fenómeno de expansión del arte gótico. Por espacio de dos siglos, Europa fué gótica y francesa. Cada país lo adaptó, como hemos visto, á su psicología especial; Italia, sobre todo, á últimos del siglo XIV, en pintura y escultura estaba ya produciendo un estilo nuevo; ella será la nueva maestra universal de toda Europa, que, después de la tutela de la Francia gótica, recibirá las enseñanzas de la Italia del Renacimiento.

Sin embargo, en los Países Bajos aparecía subitáneamente toda una serie de grandes pintores como una excepción discordante; no participaban del Renacimiento italiano ni se advertían las relaciones que estos grandes pintores flamencos pudieran tener con la Francia medioeval.

Los dos primeros, los que podríamos llamar iniciadores de la escuela flamenca, los hermanos Van Eyck, eran particularmente dos artistas eximios; pocas veces la humanidad ha producido temperamentos mejor dispuestos para el arte. Los nombres de Huberto y Juan Van Eyck se pronuncian hoy aún con gran respeto, y si conocemos cada día más sus obras admirables, ya veremos cuán poco se sabe de la historia de su vida.

Algo se ha averiguado en los últimos años sobre el origen de la escuela flamenca y los precursores de estos insignes pintores desconocidos, los hermanos Van Eyck. Por de pronto, los antecedentes de su arte hay que buscarlos en



Fig. 807. — San Jorge. Capilla de los duques de Borgoña. *(Museo de Dijon.)*

Francia; las tierras de Flandes y de Holanda no tenían verdaderamente grandes tradiciones artísticas antes de esta aparición extraordinaria.

De qué manera la mejor parte de la fuerza artística de Francia fué á concentrarse en los Países Bajos, se explica hoy, sin embargo, sin ninguna dificultad. Uno de los ducados feudatarios de la corona de Francia, el de Borgoña, se unió con los Países Bajos por el casamiento de la heredera de los condes de Flandes con el nuevo duque de Borgoña, hijo del rey de Francia, Juan el Bueno.

Así las suaves colinas de viñedos y los amenos valles que se extienden entre el Ródano y el Loira, formando la Borgoña, tuvieron los mismos príncipes que los Países Bajos, al otro lado del territorio real. Pero además, á la muerte de Juan el Bueno, el duque de Borgoña resultaba ser hermano del rey de Francia y del duque de Berry, tan aficionado á las cosas de arte. El monarca que reinaba, pues, en Francia, al finalizar el siglo XIV, con el nombre de Carlos V; el bibliófilo y *dilettanti* duque de Berry, y el duque de Borgoña, casado con la condesa de Flandes, eran los tres de la casa



Fig. 808.—Estatua de Zacarías. *Pozo de Moisés.* DIJON

de Valois y los tres sentían idéntica afición por las cosas de arte, heredada ya de su padre el rey Juan el Bueno.

Atraídos por la vida superior y más refinada de la Francia, los duques de Flandes y Borgoña pasaron la mayor parte del tiempo en París, ó en sus territorios franceses del ducado de Borgoña, en su pequeña corte de Dijon. Así, en lugar de irse con ellos á Flandes los artistas franceses, vinieron los flamencos á París y Dijon y adquirieron en tierra francesa la finura y elegancia de la Francia gótica, que necesitaba ya rejuvenecerse por una infusión de sangre nueva.



Fig. 809. — Sepultura de Juan sin Miedo, duque de Borgoña. Obra de Juan de la Huerta. *(Museo de Dijon.)*

Los artistas flamencos no se limitaron á trabajar para los duques de Borgoña, sino que, por ejemplo, el pintor de cámara del rey de Francia, Carlos V, era un pintor de Brujas, llamado Juan de Bandol, y el duque de Berry tenía también en su palacio varios pintores y miniaturistas flamencos.



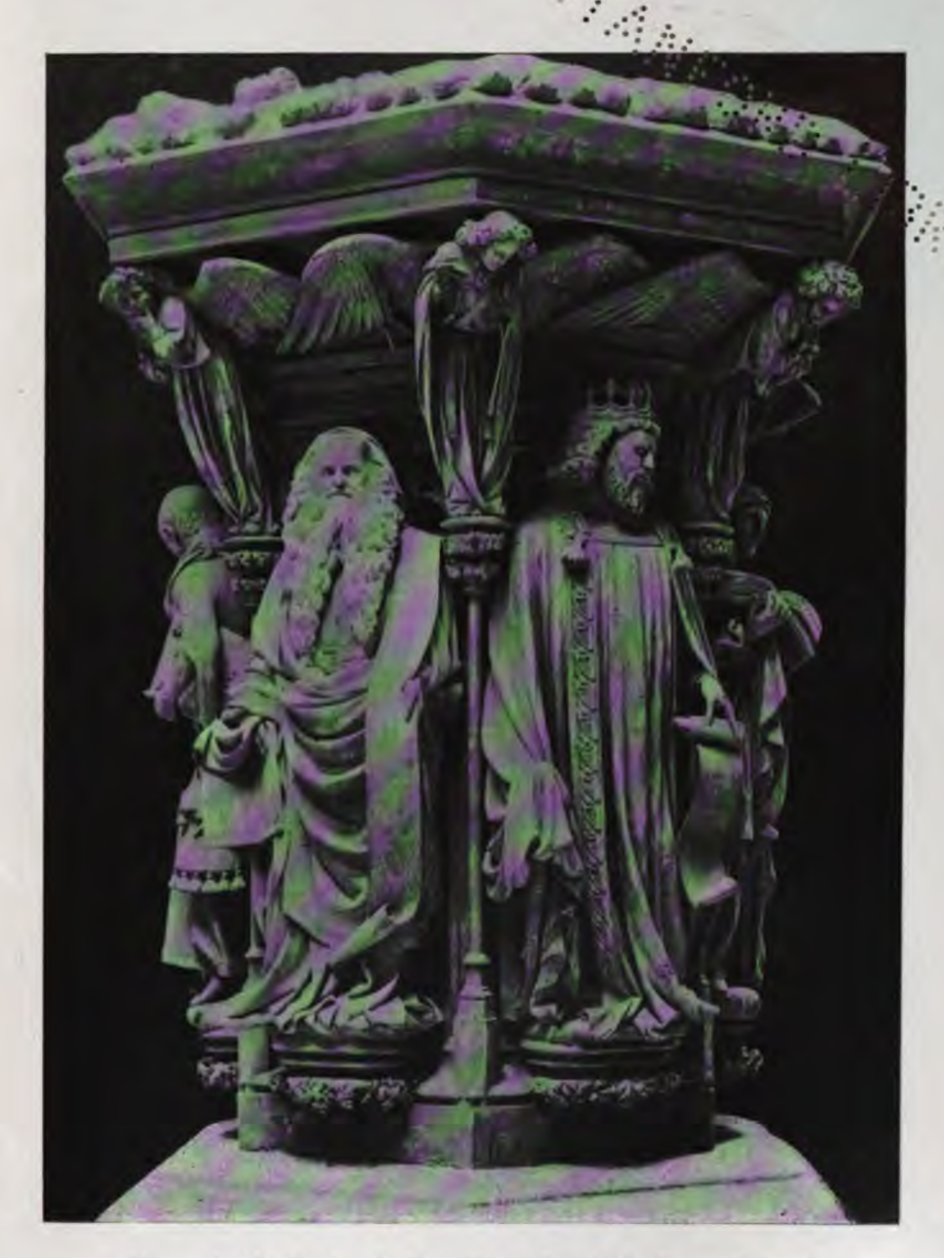
FOT. GIRAUDON.

Fig. 810. — Sepultura de Felipe de Pot, senescal de Borgoña. *(Museo del Louvre.)*



Fig. 811. — Coro de ángeles. Políptico de los hermanos Van Eyck. (*Museo de Berlín.*)

Pero cuando, á la muerte del duque de Berry, los territorios del dominio real fueron teatro de la guerra civil, no quedó otro refugio para el arte, en Francia, que las tierras del duque de Borgoña, cuya capital, Dijon, se convirtió en el centro más importante de este último arte gótico francés. La primera obra que los nuevos duques de Flandes y Borgoña habían comenzado en Díjon era un convento para los frailes cartujos, en el que hicieron construir sus sepulturas. El lugar escogido al efecto era el vecino prado de Champmol, á dos tiros de ballesta de las puertas de la ciudad. Las obras de la cartuja de Champmol fueron comenzadas en 1385 y se continuó trabajando en las esculturas y decoración hasta bien entrado el siglo xv. El duque de Borgoña mandó llamar artistas de Flandes; los maestros de Dijon, á su vez, fueron enviados para que aprendieran á las escuelas de París y visitaron á los artistas que reunía en Mehun el duque de Berry. La cartuja de Champmol es hoy un montón de ruinas, pero se conserva intacta, por fortuna, la puerta, decorada con las estatuas de los duques de Borgoña y sus santos patronos, en actitud de adorar á una Virgen que el pilar central sostiene. Estas esculturas famosísimas fueron obra de un artista flamenco, llamado Claus Sluter; poco ó nada se sabe acerca de su procedencia y trabajos anteriores, tan sólo que era originario de Holanda, ú *orlandés*, como dicen los documentos. Desde que en 1393 entra al servicio del duque de Borgoña, Sluter no se mueve de Dijon, trabajando para las obras de la Cartuja. Después de las esculturas de la fachada, emprende la ejecución del calvario, que debía ocupar el centro del claustro y del que no se ha conservado más que el basamento, conocido hoy con el nombre de *Pozo de Moisés*. Esta peana tiene efectivamente la forma de



El pozo de Moisés, obra de Claus Sluter. *Cartuja de Champmol.* Dijon.

pozo, porque le falta el grupo del Crucificado, con María, Juan y la Magdalena, que ha desaparecido y descansaba sobre un pedestal exagonal, decorado con esculturas de ángeles y profetas. Los ángeles más pequeños, en actitud de llorar, sostienen la ancha moldura donde se apoyaban los personajes del calvario; debajo están seis doctores de la antigua Ley, los que más claramente vislumbraron el advenimiento del Redentor. El primero y el más popular de todos es Moisés, que ha dado su nombre al *pozo*. (Lámina XXXV.) Va vestido con un ancho manto que le da aire de majestad; lleva luengas barbas como una melena, partida en dos, y los cuernos, como el Moisés de Miguel Ángel. A su lado está David, coronado y en actitud pensativa, tal vez por el recuerdo amargo de su pecado, noble figura triste, dignamente regia; después Jeremías, Zacarías, Daniel é Isaías, cada uno con su expresión peculiar y el gesto típico que traduce su carácter. (Fig. 808 y lámina XXXV.) ¡Maravillosa obra! Lo importante de este *brocal* de Moisés, de la cartuja de Champmol, más que nada, es la fecha en que fué ejecutado. Una obra artística será bella igualmente sea cual fuere su tiempo, y el *pozo* de Claudio Sluter honraría á cualquiera escuela y cualquier tiempo en que hubiese sido ejecutado; pero el asombro aumenta al recordar que el Moisés de este calvario ó *pozo* fué esculpido el año 1400, esto es, más de cien años antes que Miguel Ángel esculpiera el suyo, y cien años antes que los profetas de la Capilla Sixtina...



Fig. 812. — Angeles músicos. Políptico de los hermanos Van Eyck. *(Museo de Berlín.)*

Después de una obra como el *pozo* de la cartuja de Champmol, tan llena de pensamiento, tan sentida y bella, ya no hemos de extrañarnos de lo que pudiera producirse en Flandes y que allí, en las tierras de los Países Bajos



Fig. 813. — Los Jueces justos y los Santos caballeros. Políptico del Cordero. *(Museo de Berlín.)*

unidas al ducado de Borgoña, se hiciera posible un *caso de aparición* como el de los hermanos Van Eyck. Es fácil que el más viejo de los Van Eyck, Huberto, trabajara en Dijon cuando Slüter esculpía su calvario; pero, además, Sluter no estaba solo, había allí una legión de escultores y pintores, según se desprende de los documentos y cuentas de los archivos, aunque muchas de sus obras se hayan perdido. El pozo de Moisés, por ejemplo, estaba pintado y dorado; es seguro que, si se hubieran conservado las pinturas de la Francia medioeval, acaso la aparición de los Van Eyck no resultaría tan misteriosa. Porque realmente es algo raro en apariencia, á la altura en que se hallan los estudios críticos, ir á buscar en Flandes los antecedentes de una escuela de pintura y encontrarlos en otra escuela, pero de escultura, y en tierras de Borgoña. Sabemos que en Dijon había pintores; las tradiciones de pintura de la Francia gótica debían ser aún muy vivas; además, á la corte de los duques de Borgoña acudían también italianos y españoles; conocemos por lo menos el nombre de un aragonés, escultor, Juan de la Huerta, natural de Daroca; fácil es que el arte de Flandes, que tanto repercutió después en España, en estos primeros años del siglo XV recibiera también algún influjo de la escuela de pintura catalana y valenciana. Este punto es todavía objeto de discusión y estudio, y, por lo tanto, estaría fuera de lugar en un manual como el nuestro, pero precisa reconocer que existen ciertas coincidencias que no se explican sin una importación.

Sea como fuere, los pintores y escultores de la corte del duque de Borgoña, por los años de 1400, constituían el centro artístico más importante de Francia y los Países Bajos, y su acción perduró casi todo el siglo XV; Sluter dejó un sobrino, como heredero de su arte, quien cuidó de ejecutar las sepulturas de los duques, junto con el ya citado español, Juan de la Huerta. Las sepulturas borgoñonas tenían la forma de una caja ó urna marmórea, decorada con pequeñas estatuillas de monjes encapuchados. Este tipo del encapuchado llorando ó leyendo hizo fortuna, y duró y se extendió con éxito por Francia y España (figs. 806, 809 y 810). Pero el renacimiento *gótico* de la corte de Dijon no hubiera sido de con-

secuencias transcendentales sin la aparición de los hermanos Van Eyck y la escuela que forman en Flandes.



Fig. 814.— Los Santos eremitas Los Peregrinos. Políptico del Cordero. *(Museo de Berlín.)*

Poco sabemos del primero, el mayor, el viejo Huberto Van Eyck, muerto mucho antes que su hermano Juan. Ambos parece eran originarios del pequeño burgo de Maas-Eyck, cerca de Maestricht, y ciertamente, debían ser naturales de la región de lengua flamenca, porque Juan, en las notas de sus croquis, referentes á los colores y particularidades del modelo, emplea el bajo alemán que se hablaba en Flandes. Poquísimo puede decirse de sus orígenes y de su familia: de Huberto sólo consta que se domicilió en Gante y que hizo, para los magistrados de la ciudad, un proyecto de retablo y la policromía de una estatua; cosas muy pequeñas, sin duda alguna, para tan gran maestro como parece haber sido Huberto Van Eyck, aun para sus mismos contemporáneos. Lo que parece seguro es que Huberto murió en Septiembre de 1426, dejando sin concluir una de las más extraordinarias creaciones del arte de la pintura, que se encargó de terminar su hermano Juan, más joven, pero ya en aquella fecha pintor de cámara del duque de Borgoña. Huberto y Juan se nos presentan, pues, á la vez, juntos y gloriosos, reunidos en el políptico llamado *de la Adoración del místico cordero,* que el primero había comenzado algunos años antes de ocurrir su muerte y que Juan no pudo terminar hasta 1432.

La inscripción que lleva la orla ó marco del políptico no declara cuál es la parte que corresponde á cada uno de los dos hermanos. Sólo dice que: *El pintor Huberto de Eyck, el mayor que ningún otro, comenzó esta obra, que Juan su hermano, el segundo en su arte, se encargó de concluir, á instancias de Iodoc Vydt... quedando colocada el 6 de Mayo de 1432.*

¿En qué estado dejó Huberto el políptico del *Místico cordero*? ¿Quién encargó primeramente la obra? ¿Cuál es la parte que corresponde á Juan? ¿Por qué Iodoc Vydt, burgomaestre de Gante, se interesó por ella y mandó colocarla en su capilla de la catedral? Para responder á estas preguntas se han hecho no pocas suposiciones, pero lo único cierto es que el políptico, desde el primer mo-



Fig. 815. — Retrato de la esposa de Juan Van Eyck, hecho por él. *(Museo de Brujas.)*

mento de haber sido expuesto, causó gran admiración y era enseñado con asombro á las gentes que de todas partes acudían para verlo. Huberto Van Eyck parece que fué enterrado al pie de este mismo altar.

Cuando la Revolución, el políptico fué llevado á París, pero después fué rescatado y devuelto á su lugar, aunque no completo; las puertas pintadas, que también volvieron á Gante, no se colocaron sobre el altar, sino que fueron vendidas por el cabildo, y después de varios traspasos, compradas por el gobierno de Prusia por 400.000 francos; hoy están en el Museo de Berlín. En Gante se han substituído las partes perdidas por antiguas copias que mandó hacer el rey de España, Felipe II, á mediados del siglo XVI. Resulta, pues, que la obra de Huberto y Juan Van Eyck está hoy repartida entre el Museo de Berlín y la catedral de Gante y un fragmento de ella ha ido á parar á Bruselas.



Fig. 816. — El hombre del clavel, por Juan Van Eyck. *(Museo de Berlín.)*

No es posible reproducir aquí, por sus grandes dimensiones, la restauración completa del conjunto, cuando el políptico está abierto. Así diremos que en lo alto, en el centro, figuran el Padre eterno, en su trono de gloria, con María y San Juan, las tres personas que en el cielo y en la tierra amaron más al Cordero divino. Es imponente y nuevo este grupo, en que aparecen Juan, el discípulo amado, la Virgen Madre y el Eterno, reunidos en la Gloria, como queriendo manifestar que los cielos y la tierra fraternizan en amor. A cada lado se halla un grupo maravilloso de ángeles que cantan y pulsan instrumentos músicos, manifestando su alegría por la obra de la redención (figs. 811-812); después, en los extremos, Adán y Eva, para quie-

nes la obra se ha consumado, aparecen desnudos. Esta es la zona superior, dividida en siete cuadros; debajo sólo hay cinco, pero formando una escena única: la adoración del Cordero por todo lo más noble de la humanidad. Es aún la visión apocalíptica, pero transfigurada y humanizada por siglos y siglos de cristiana adoración. Algunos temas son los del libro de San Juan: el cordero blanco degollado, sobre un altar, en medio de un prado florido; *los ángeles que están alrededor, diciendo: ¡Amén, gloria, honor, poder y fuerza! Y una gran multitud, que nadie podrá contar, de toda nación, de toda tribu, de toda lengua, delante del trono y del Cordero, vestidos de ropas blancas, con palmas en la mano y diciendo en alta voz: ¡La salvación viene del Dios que está sentado en el trono y del Cordero!...* Prosiguiendo, el propio Apocalipsis dice: *Y yo no vi templo de ninguna clase, porque el Señor Todopoderoso y el Cordero son su templo... Después de esto, el ángel me hizo ver la fuente de agua viva que mana al pie del trono de Dios y del Cordero...* La fuente de la vida está figurada como un templete gótico de cuya base mana el agua, pero la visión grandiosa del Apocalipsis, representada con sus animales y sus señales, en la época románica se convierte en una escena de pura adoración. De los cuatro ángulos del recuadro central acuden, para adorar al Cordero, cuatro grupos de Padres de la Iglesia, Doctores, Vírgenes y Mártires. En los dos plafones de la izquierda se prolonga el paisaje florido con dos grupos más de personajes á caballo: uno es el de los santos guerreros y el otro de los jueces justos (fig. 813). En los plafones de la derecha se adelantan los Eremitas y los Peregrinos, viéndose delante la figura descomunal de San Cristóbal con su gran bastón en la mano (fig. 814). Las torres de los templos destacan sobre el horizonte luminoso, simbolizando la Iglesia universal reunida por la fe, tal como lo predijera San Pablo en su primera epístola á los Corintios y lo repitió en la dirigida á los de Efeso: *La Asamblea de los Santos, para la obra del ministerio, para la edificación del cuerpo de Cristo...*



FOT. ANDERSON.

Fig. 817.—El mercader Arnolfini y su esposa. Retratos de Juan Van Eyck. *Galería Nacional.* LONDRES.

Por esto no puede decirse que la escena de la adoración del Cordero sea exactamente la visión apocalíptica; más bien parece ser la de la Iglesia espe-



FOT. ...

Fig. 818. — Descendimiento de la Cruz, por Roger Van der Weyden. Escorial.

rando la segunda venida de Jesús. Para el arte, sin embargo, tiene poca importancia lo que significa la piadosa representación: lo importante es el milagro de belleza, de luz, de color é inspiración con que está ejecutado el gran retablo. Los tonos son intensos: rojos, azules brillantes, verdes casi metálicos; los fondos, luminosos como la atmósfera transparente del Mediodía. Es de creer que la escena central del Cordero fué pintada por Huberto, ó, por lo menos, esbozada por él en su conjunto; pero los plafones laterales debieron ser obra de Juan, quien había viajado por Portugal y Andalucía y tuvo ocasión de ver las palmeras, los pinos y cipreses que aparecen en el fondo.

Porque mientras Huberto, á solas, meditaba la gran obra del retablo del Místico cordero, Juan viajaba con frecuencia, cumplimentando comisiones confidenciales de su señor y amigo Felipe III, duque de Borgoña. Aunque á veces, al calor del entusiasmo artístico, se templan y depuran las almas contemplativas, no parece haber sido Juan tan místico, tan docto en la ciencia divina como su hermano Huberto; fué, en cambio, un prodigioso retratista y habilísimo escrutador de la naturaleza humana. Acaso por esta circunstancia el duque de Borgoña lo emplea tanto en *voyaiges secrets, en certains lieux, dont il ne veult aultre declaration estre faite*... como dicen los documentos. Uno de estos viajes lo efectuó Juan en Agosto de 1426, otro en 1427, y terminó en Febrero del siguiente año; es fácil que fuese este viaje el de la embajada del duque de Borgoña á Alfonso V de Aragón, que se hallaba entonces en Valencia, para pedirle la mano de la hija del famoso conde de Urgel, Jaime el Desdichado.



Fig. 819. — Adoración de los Reyes. Van der Weyden. *Pinacoteca de Munich.*

De ser así, con esta primera embajada Juan habría visitado ya la España levantina, como consta vino más tarde, en Enero de 1429, con la embajada para concertar el matrimonio del duque con Isabel de Portugal, pues habían fracasado las negociaciones para contraerlo con la hija del conde de Urgel. De esta embajada quedan dos relaciones muy detalladas de todo el viaje, en las que se da cuenta de haber hecho un retrato de la infanta, que se envió en seguida al duque. *Avec ce, les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elizabeth...*

Mientras se esperaba la respuesta del duque, los embajadores, y con ellos Juan, fueron en peregrinación á Santiago de Galicia y visitaron las cortes de los reyes de Castilla y de Granada, *et pluiseurs autres seigneurs, pays et lieux.*

El relato de la embajada no dice, pues, categóricamente que los embajadores estuvieran en la región levantina, pero es fácil que viniera otra vez Juan; por lo menos, así lo hace sospechar el precoz entusiasmo que se siente por la obra



Fig. 820. — La Virgen y el Niño.
Escuela de los Van Eyck. *(Museo Real de Bruselas)*

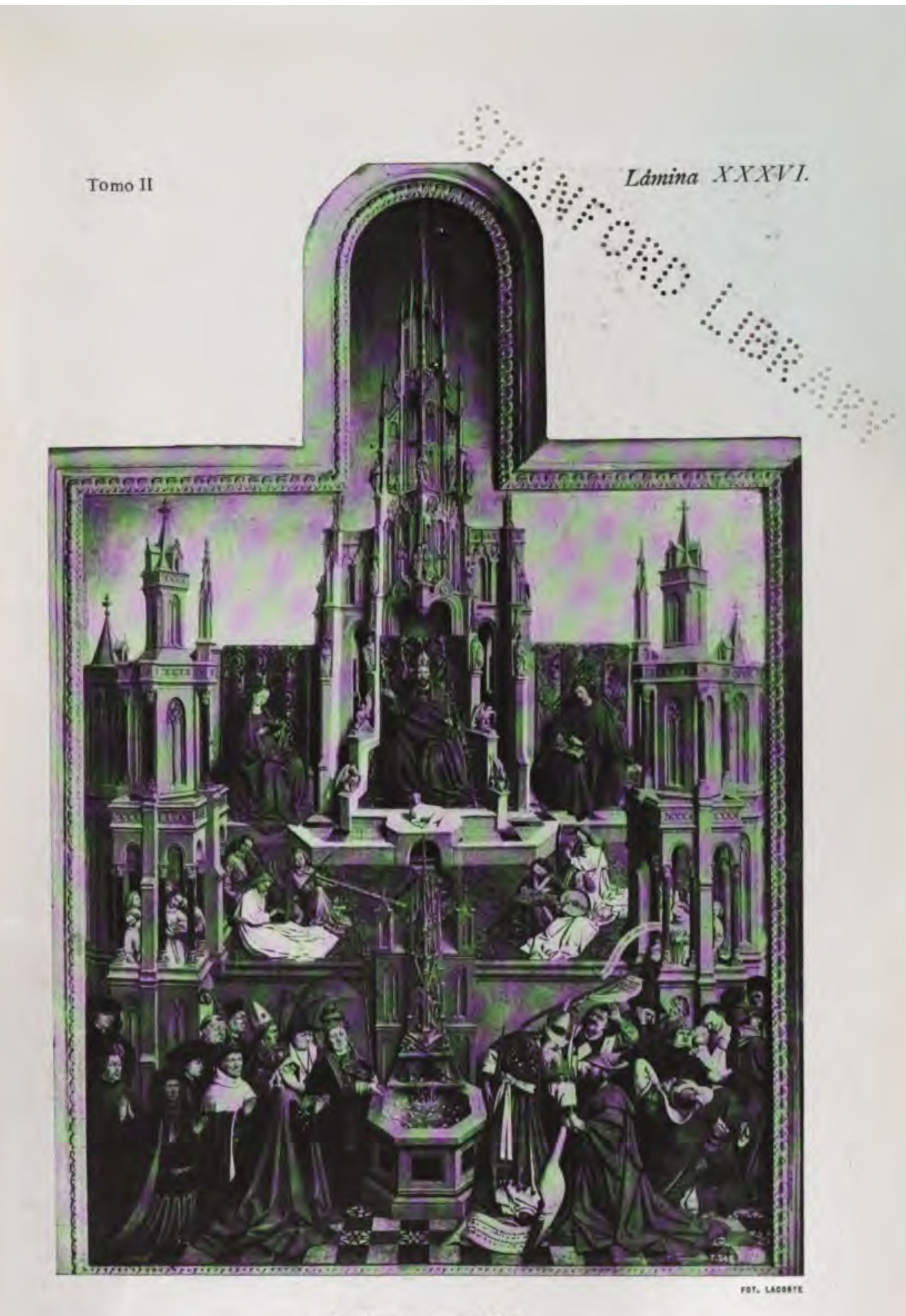
de los Van Eyck en Cataluña y en Valencia, donde vemos aparecer ciertos temas *eyckianos* en retablos del país, como el del South-Kensington, que no parece haber sido ejecutado más tarde de la primera mitad del siglo XV.

También Alfonso V de Aragón, después de haber conquistado Nápoles, contribuye no poco á despertar la afición por la pintura flamenca; en Italia consta que era admiradísimo un tríptico de Juan Van Eyck que tenía en Nápoles el rey Alfonso, y que compró á peso de oro un cuadro de Juan con la figura de San Jorge.

Sin embargo, la afición por las obras de los Van Eyck y sus discípulos no se reduce á la región levantina; el duque de Uceda tenía una Virgen, obra de Juan, *hecha con extremado primor y sutileza*, y queda aún en España el famoso altar del monasterio del Parral, trasladado hoy al Museo del Prado, que se atribuye á los Van Eyck. Representa la Fuente de la Vida y parece como un anticipo ó comentario del retablo del Cordero. (Lá-



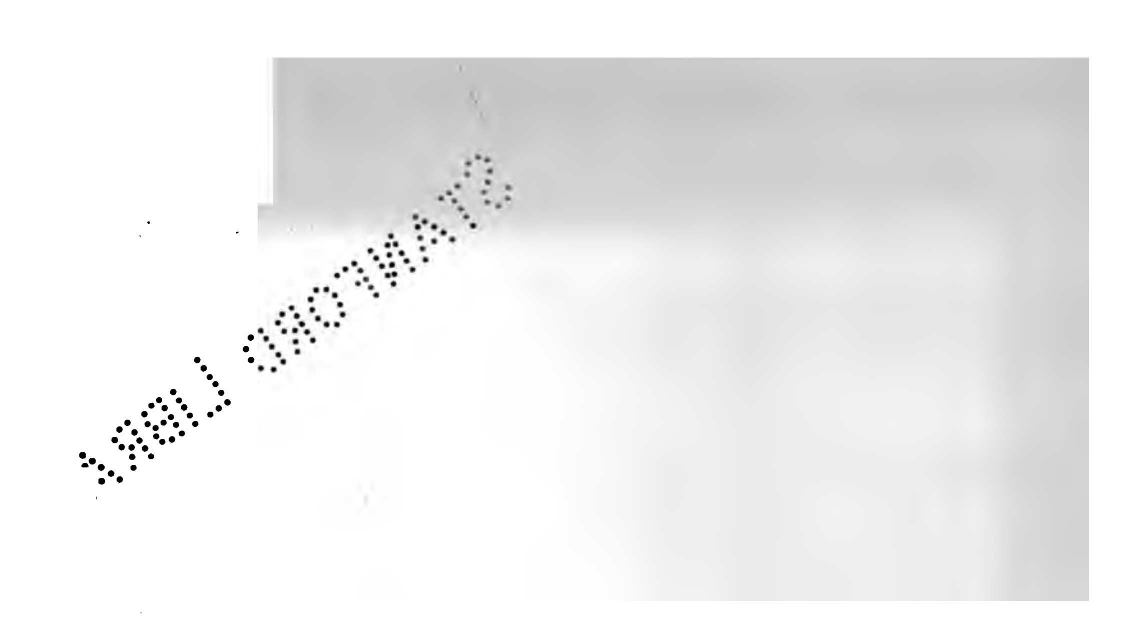
Fig. 821. — Adoración de los pastores. Van der Goes. Tabla de Monforte. *(Museo de Berlín.)*



FOT. LACOSTE

La Fuente de la Vida

Retablo atribuído á los hermanos Van Eyck, procedente del monasterio del Parral.
(Museo del Prado). Madrid.



mina XXXVI.) Para unos es obra de Huberto, para otros de un discípulo suyo, acaso español, pero lo cierto es que en el cuadro del Parral hallamos los temas y el estilo del retablo de Gante: el Eterno en su trono, Juan y la Virgen María, los ángeles, el Cordero, la fuente de la vida y dos grupos, uno de Padres de la Iglesia y otro de Doctores de la Sinagoga, guías éstos de los ciegos que no quieren acercarse á la fuente de la redención.



Fig. 822. — Santa Barba, por el Maestro de Flemalle. *(Museo del Prado.)* MADRID.

Decimos que el altar del Parral parece obra de Huberto, porque en él se advierte la misma ciencia divina del retablo de Gante. Juan no fué nunca tan sutil; los cuadros religiosos que tenemos por él firmados, después de 1432, son simplemente Vírgenes ó santos en un interior frío de iglesia gótica, pero con el retrato del donante arrodillado, que es la parte realmente interesante del cuadro. Sus bellas neerlandesas, de cabellos finos y dorados, encantan por su juvenil fragancia, pero no despiertan gran devoción; en cambio, los personajes retratados al pie de los santos y de las Vírgenes son siempre un verdadero prodigio de interpretación del natural.

Por esto Juan Van Eyck es uno de los más grandes retratistas que haya tenido nunca la humanidad. Sus retratos superan en energía á los de los pintores italianos del Renacimiento; acaso no dé el ambiente, el *halo* de la persona, como Velázquez, pero por su meticuloso detalle los retratos de Juan Van Eyck tienen más realidad. Reproducimos el de su esposa, que se llamó Margarita (fig. 815), y el de un caballero de la orden de San Antonio, llamado «el hombre del clavel» (fig. 816), como también el más famoso de todos, el del mercader italiano Arnolfini y su esposa en su cámara nupcial (fig. 817), pintado y firmado por Juan Van Eyck en 1434.

Juan murió en 1441, quince años después que su hermano Huberto. Los duques, que tanto le habían protegido durante su carrera artística, cuidaron de su viuda y de su hija, pero de tan excelso pintor y grande hombre carecemos de una auténtica biografía. Con todo, algo más se sabe que de Huberto; él firma sus cuadros y las cuentas de tesorería lo mencionan varias veces; pero el relato



Fig. 823.—Muerte de Santa Úrsula, por Memling. Plafón de la urna de la santa. BRUJAS.

íntimo de su vida, aunque sólo fuese una leyenda, falta por completo: la imaginación de estos pueblos de los Países Bajos no se ejercitó en trazar ni reunir los datos biográficos de sus pintores.

Con los discípulos y maestros contemporáneos de los Van Eyck, sucede lo mismo. El más famoso de ellos es un pintor de Tournay, que trabajaba en Bruselas durante los últimos años de su vida; llámanle los alemanes Roger Van der Weyden, aunque su verdadero nombre, en francés, era Roger de la Pasture, y así se le conocía en Tournay.

Van der Weyden es más seco, más anguloso y dramático que los Van Eyck; no tiene la inspiración cristiana de Huberto ni la vista escrutadora de Juan, que le hacía reflejar en sus cuadros con verdad asombrosa los rasgos particulares de las personas retratadas. Van der Weyden viajó también; de la visita que hizo á Italia se ha hecho siempre especial mención. Los italianos demostraron gran admiración por sus obras, y él, á su vez, quiso imitarlos, pero los dos espíritus nunca se fundieron; ni la Italia se desvió de sus esfuerzos para producir la resurrección del espíritu clásico ni los Países Bajos llegaron nunca á comprender el Renacimiento italiano. Por esto, Roger Van der Weyden resulta el mejor ejemplo para comprender lo que el contacto entre el Norte y el Sur de Europa podía producir; todo lo más, una debilitación del propio carácter. Reproducimos su retablo del Escorial, con el descendimiento de la Cruz, tan dentro de la primera manera de este pintor: composición trágica, con pliegues angulosos de los vestidos; *Madonas* con grandes tocas y turbantes, transidas de dolor (fig. 818). En cambio, en la Adoración de los Reyes, de la Pinacoteca de Munich, que también reproducimos (fig. 819), las figuras están dibujadas con singular donaire, como si el artista quisiera recordarnos las adoraciones de los Magos que había visto en Florencia, en el palacio de los Médicis. La arquitectura del pesebre es también medio clásica; ya no son aquellos fondos de interiores en *grisaille* de los cuadros de Juan Van Eyck, sino ruinas greco-romanas.

Si el alto espíritu de Huberto quedó sin sucesión, Juan Van Eyck, como Roger Van der Weyden, tuvieron discípulos que dieron lustre á sus escuelas por largos años. La fig. 820 dará una idea de lo qué eran aquellas Madonas *eyckianas* que Europa se disputaba á fines del siglo XV y que hoy vuelve á admirar con grande amor: doncellas neerlandesas sentadas en un trono gótico, con un libro



Fig. 824. — El Descendimiento de la Cruz. Tríptico de Hans Memling.

en la mano, ó teniendo sobre sus rodillas la figura estirada y flaca de un niño Jesús. Del mismo modo subsistió el gusto por las pinturas de género, los interiores pintorescos de Flandes con su mobiliario elegante, los detalles cuidadosos de las aseadas estancias, que dan idea del bienestar que se disfrutaba en los Países Bajos por aquellos días de los duques de Borgoña. La fig. 822 resulta acaso el más característico de estos cuadros (después del retrato de Arnolfini y su esposa, que ya hemos mencionado); la llamada Santa Barba, del Museo del Prado, para unos sería aún obra de Juan Van Eyck, para otros de un enigmático pintor llamado el maestro de Flemalle ó de Merode; dásele el primer nombre por ser el de una abadía donde se guardaba un cuadro suyo, y el segundo porque la familia de Merode, de Bruselas, conserva también un cuadro del mismo estilo.

Este maestro de Flemalle ha sido últimamente identificado con otro pintor llamado Roberto Campin, que, en vez de ser discípulo de Van der Weyden, parece haber sido su contemporáneo y acaso su precursor en el estilo. Muy triste resulta tanta ignorancia acerca de la vida de estos grandes pintores neerlandeses, de los que, como ya se advierte, hasta se desconoce á veces el nombre, y el reflejo de su personalidad sólo puede verse por su estilo, como ocurre en el caso del maestro de Flemalle.

Algo más sabemos de algunos otros, sobre todo después de los pacientísimos trabajos de investigación del crítico neerlandés J. Weale, quien durante muchos años publicó una recopilación de documentos de archivo, referentes á los artistas y pintores flamencos, llamada *Le Befroi*. Weale fué el que aclaró, por ejemplo, muchos detalles de la vida de Memling y dió á conocer por completo



Fig. 825. — Retablo del bautizo de Cristo, con los donantes y sus patronos. Obra de Jerardo David. *(Museo de Brujas.)*

á Jerardo David, el último gran maestro de la escuela. Memling es tenido por algunos como alemán y resulta muy cierto que visitó las ciudades de la orilla del Rhin, entre ellas Basilea y Colonia, volviendo acaso de un viaje á Italia, como el de su maestro Van der Weyden. Nada se sabe de los orígenes de Memling, pero su trato con Roger Van der Weyden es evidente; trabajó en Brujas desde 1491 al 1498, ya en todo el apogeo de su genio. Una de sus obras más importantes es el tríptico que pintó por encargo de Tani, agente corresponsal de los Médicis en Brujas, y que habiendo sido robado cuando Tani lo enviaba á Florencia, ha ido á parar á Dantzig. El interés que los italianos sentían por este arte flamenco, que se desarrollaba paralelo de sus gloriosas escuelas del siglo XV, resulta muy singular; apenas se hallará en Flandes un pintor de renombre que no esté relacionado con los agentes de Italia en Brujas ó Gante. Juan Van Eyck pintó para un mercader genovés el tríptico que poseyó Alfonso V; Van der Weyden viajó por Italia; Van der Goes pinta para Tomás Portinari, también agente de los Médicis, el cuadro de la Natividad, que se custodia hoy en el Museo de los Uffizi; por fin, Memling trabaja para Tani... A los italianos interesaba no poco aquel arte neerlandés, pintado con los tonos cálidos de las grasas y aceites, cuando ellos, en el siglo XV, se ejercitaban aún en la pintura al temple y al fresco.

Hugo Van der Goes nació, probablemente, en Goes y murió en 1482. Reproducimos aquí una de sus obras más notables, conocida con el nombre de tabla de Monforte. Formaba el plafón central de un tríptico flamenco que fué á parar á dicha villa por donación, sin duda, del cardenal Rodrigo de Castro y que hoy se halla en el museo del emperador Federico, en Berlín (fig. 821).

Es la obra de Memling casi contemporánea de la de Goes, pero sin la energía admirable de los Van Eyck y Van der Weyden. Repite sus motivos naturalizándolos y apagándolos, mejor dicho, envolviéndolos en una atmósfera obscura y algo teatral. Sus retratos son aún muy sugestivos; en las puertas laterales de los trípticos acostumbran hallarse los retratos de sus donantes, acompañados de sus santos protectores (fig. 824). Pero acaso su obra capital sea un trabajo puramente decorativo; nos referimos á la preciosa caja ó arquilla para las reliquias de Santa Ursula, que se halla en el hospital de San Juan, de Brujas, y que consta haber sido concluída en Octubre de 1489; tiene seis plafones miniaturados con escenas de la vida de la santa (fig. 827). Los seis plafones son dignos de especial atención; el que reproducimos representa la muerte de la santa (fig. 823) y es el sexto de los que adornan la urna, además de los dos testeros, en los que se ve á Santa Úrsula con un grupo de vírgenes y la Virgen con el Niño entre las hermanas del hospital. Posee también el pequeño museo de este hospital de Brujas algunas de las mejores obras de Memling, entre ellas la Virgen llamada *de la manzana*.



Fig. 826. — Adoración de los Reyes, por Jerardo David. *(Museo de Bruselas.)*

Discípulo y continuador de Memling fué Jerardo David, cuya personalidad puede decirse había pasado desapercibida hasta efectuarse en Brujas, en 1902, la exposición de los primitivos flamencos. Según los documentos publicados por Weale, resulta Jerardo David natural de Oudewater, en Holanda, pero en 1483 se instaló en Brujas, continuando en esta ciudad la escuela de Memling, aunque sus cuadros y trípticos son ya algo más plácidos y luminosos (figs. 825 y 826).

Jerardo David es el último gran pintor de Brujas; después de la muerte del último duque de Borgoña, Carlos el Calvo, su hija, heredera de sus estados, casó con Maximiliano de Habsburgo y entonces empezaron para Flandes las luchas y

la decadencia. Brujas deja de ser puerto de mar y queda reducida á la categoría de ciudad de segundo orden; la escuela artística que allí se había localizado, se extingue pronto, para no reverdecer ya hasta algunas décadas después en otras ciudades de la Flandes y la Holanda.

Resumen. — Por el casamiento de un príncipe de la casa de Francia, á quien el rey había hecho duque de Borgoña, con la condesa de Flandes, los Países Bajos entran á formar un estado independiente, reunidos con la Borgoña. A la corte de Dijon acuden artistas franceses y flamencos y empieza allí un renacimiento de grandes consecuencias para el arte. En las obras de la cartuja de Champmol trabajan artistas insignes, procedentes de Holanda, como el gran escultor Claudio Sluter, autor del famoso «pozo de Moisés». Huberto Van Eyck había comenzado á pintar también por encargo del duque de Borgoña el gran conjunto místico del retablo de la Adoración del Cordero, de Gante, que terminó después su hermano Juan Van Eyck. Este último es uno de los más grandes pintores y retratistas que haya tenido jamás la humanidad. Estuvo en España, por lo menos una vez, acompañando á una embajada, y sus obras y su arte fueron muy estimados ya durante su vida por los monarcas y magnates de la península. Paralelamente á Van Eyck trabajaba en Bruselas un pintor de Tournay, llamado por los alemanes Roger Van der Weyden, aunque su nombre francés era Roger de la Pasture; maestro insigne, digno émulo de Juan Van Eyck, aunque inferior á él en los retratos. De la misma época es también el llamado «maestro de Flemalle», y son ya posteriores Van der Goes, Memling y Jerardo David, el último pintor de Brujas.

Bibliografía. — MONGET: *La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des Archives de Bourgogne*, 1898.— BODE: *Studien zur Geschichte der Hollaendischer Malerei*, 1883.—HULIN: *Catalogue de l'Exposition de Bruges*, 1902.— DEHAISNES: *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et l'Hainaut*, 1886.— FIERENS GEVAERT: *Les primitifs flamands*.—J. WEALE: *Hubert and John Van Eyck*, 1908. — CROWE Y CAVALCASELLE: *The early Flemish Painters*, 1872. — EUGÈNE FROMENTIN: *Les maîtres d'autrefois*, 1893.— DE SMEET: *L'adoration de l'Agneau par les frères Van Eyck*. — FIERENS: *Etudes sur l'Art Flamand*, 1905. — KARL WOLL: *Die altniederlandische Malerei vom Jan Van Eyck bis Memling*, 1906. — WANTERS: *Roger Van der Weyden*, 1856.— WEALE: *Hans Memling*, 1901. *Le Befroi*, de 1863 á 1876.

FIN DEL TOMO SEGUNDO



Fig. 827.— Urna de Santa Úrsula, por Memling. *Hospital de San Juan*. BRUJAS.

ÍNDICE DE CAPÍTULOS



Fig. 828. — Lápida sepulcral de mármol blanco, procedente de un sarcófago cristiano, empotrada sobre una de las puertas laterales de la fachada de la catedral de Tarragona.

ÍNDICE DE GRABADOS

EL ARTE EN LA EDAD MEDIA

Págs.



Fig. 829.— Castillo de los condes de Gante.

PAUTA
para la colocación de las láminas






3 6105 020 014 895
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(650) 723-9201
salcirc@sulmail.stanford.edu
All books are subject to recall.
DATE DUE
JUN 2 0 2000
JUN 2 1 2000

